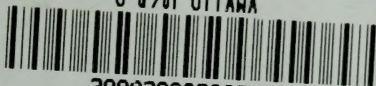
Les derniers états
des Lettres et des Arts

LE ROMAN

PAR

JEAN MULLER



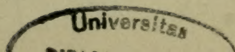


BIBLIOTHÈQUE
E. SANSOT & Cie
9, Rue de l'Éperon, 9

1913

LES DERNIERS ÉTATS DES LETTRES ET DES ARTS

LE ROMAN



JEAN MULLER

LES DERNIERS ÉTATS DES LETTRES ET DES ARTS

LE ROMAN



PARIS
BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE D'ÉDITION
E. SANSOT & Cie,
9, RUE DE L'ÉPERON, 9

1913

INTRODUCTION

Parce que, dans son penchant pour la déduction logique et cédant à son goût, volontiers simpliste, de l'unité, certain théoricien de marque inclina jadis à faire de l'écrivain, le modeste reflet d'un ciel, le fruit du terroir et comme l'écho de ses contemporains, nombre de personnes aujourd'hui répugnent, aux spéculations touchant la continuité de l'évolution littéraire et les rapports que cette évolution soutient, dans beaucoup de cas, avec le mouvement des sociétés. Trop de critiques, afin de plaire, et parce que leur paresse y trouve son profit, délaissent allègrement les vues synthétiques, pour ne s'attacher désormais qu'à l'individualité du génie ou du talent. On tombe ainsi d'un excès dans l'autre, car cette méthode, si féconde qu'elle s'avère par ailleurs, peut, lorsqu'on la pratique exclusivement et en toutes circonstances, engendrer les pires erreurs de classement et d'appréciation. Son étroitesse et son

insuffisance apparaissent en pleine lumière, dès qu'on veut étudier les expressions esthétiques les plus lourdes de sève terrestre et quotidienne et notamment la plus littéraire, qui est le roman.

La définition célèbre que Mme de Stael apporta de la littérature s'applique plus justement et de façon plus précise à ce genre. Ce n'est point que d'un état social donné, on puisse déduire, géométriquement, l'espèce de romans à laquelle il donnera naissance. On ne le saurait croire, qu'en négligeant l'équation personnelle, dont les astronomes tiennent compte pour leurs observations et qui est tout dans le domaine de l'art, où seule donne accès l'originalité du sentiment et de la vision. Il faut remarquer aussi que certaines civilisations, certaines époques ont ignoré le roman, ce qui exclut l'idée d'un rapport mathématique, universel et nécessaire, entre la vie sociale et cette forme de littérature. Mais, une telle constatation nous amène immédiatement à penser, qu'en tant que genre durable, son existence est liée à une certaine espèce de mentalité collective, à certains stades de la vie en société. Or, si l'on évoque, par la mémoire, quelques livres fameux, on aperçoit, pour se limiter à deux exemples significatifs, que le Don Quichotte *fait écho à une civilisation qui finit, au sentiment aussi de la nécessité de cette fin;* Pantagruel, *d'où la nostalgie est absente, respire l'ivresse joyeuse des esprits qui, commençant*

à se libérer des cadres moraux et matériels de la société médiévale, frémissent devant la fécondité pressentie des siècles à venir. Sans doute, ces deux chefs-d'œuvre dépassent leur temps, parce que le propre du génie est de conférer l'aspect de l'éternité aux réalités dont il se nourrit ; ils n'en poussent pas moins leurs racines profondes dans le terreau d'une société qui se défait, comme ils s'alimentent à l'inquiétude des âmes. Si l'on considère ensuite les époques où le genre triomphe et prend le pas sur les autres, on constate également qu'elles correspondent, en France par exemple, à des périodes de fermentation sociale et de trouble dans les esprits : la fin du XVIIIe siècle où s'exaspère le travail de désorganisation politique et mentale, qui se poursuivait depuis les derniers temps du moyen âge ; la seconde moitié du XIXe où commencent de surgir les éléments d'un ordre nouveau. On ne songe point ici à ériger cette observation en loi, dont la vérification exigerait une étude spéciale ; mais, que le genre du roman apparaisse lié à une certaine complexité de la vie sociale, voire à un certain désordre dans les âmes et dans les institutions, voilà qui aide à comprendre l'intérêt singulier qu'il présente, cette valeur de témoignage qu'il possède, à un bien plus haut degré que les autres formes littéraires, davantage soustraites à l'ambiance. De ce point de vue, également, nous apercevrons mieux

comment l'arbre s'est développé, jusqu'à pousser vers la lumière, ces jeunes rameaux que notre étude se propose de considérer d'un peu plus près.

A perpétuer les étiquettes de romantique et de réaliste, on fausse le sens des œuvres et on en méconnaît l'âme. Contre l'abus de ces dénominations, qui déforment la vie, il faut encourager la réaction des critiques plus curieux des hommes que des vues d'ensemble. Mais il n'est pas moins périlleux de vouloir ignorer l'atmosphère psychologique où surgirent les œuvres et qui domine l'attitude morale propre à chaque auteur. La production romanesque du XIXe siècle n'apparaît cahotique et discontinue qu'à celui qui se refuse à en discerner les causes profondes : celles-ci sont de l'ordre de l'âme.

Durant trois siècles, l'idéologie et la politique travaillent à libérer l'homme de tous les liens où se fortifiait autrefois son individualité, à le dépouiller d'un vêtement devenu trop étroit : vient un certain moment où l'ancienne organisation sociale et morale apparaît privée de vie, quand les conditions de l'équilibre nouveau surgissent à peine. Il en résulte un appauvrissement de l'âme. Quelque temps, l'individu prend goût à cette nudité, qui lui permet de se mieux connaître et d'exercer ses facultés critiques, plus fortes de la faiblesse des autres, La volupté d'une raison affranchie, à force d'indigence, et qui s'accorde aisément avec une société privée de

toute richesse de sentiment et de pensée, voilà qui rend possible un livre aussi lumineusement sec que Les Liaisons dangereuses. *Mais bientôt, à s'analyser, les âmes devineront leur pauvreté et dès lors elles aspireront à retrouver les sources de la vie. C'est pourquoi la* Nouvelle Héloïse *rencontra plus de faveur auprès des contemporains que le roman de Laclos : ils y retrouvaient un écho plus fidèle de leur inquiétude qui va s'exprimer par le roman d'analyse autobiographique, avant de soupirer en poésie et de connaître le grossissement théâtral.* Obermann René, Adophe *marquent la rupture de l'individu et de la société, en même temps qu'ils décrivent avec un plaisir douloureux les souffrances et la ruine d'un moi qui se dévore, faute de savoir où se prendre. Peu après Victor Hugo, Vigny et Mérimée lui-même chercheront dans le passé cet aliment pour leur sensibilité qu'ils se refusent à trouver dans les réalités de leur époque : le roman historique à son tour, traduit le mal du siècle. Ce dernier connaît d'ailleurs des formes moins immédiates et plus détournées : ainsi la résignation frémissante d'un Flaubert, l'effort dramatique de* Madame Bovary *pour anéantir au sein de l'art impersonnel une personnalité incapable de s'adapter au réel.*

Bien qu'elles aient échoué, la plupart du temps, en tournant le dos à leur propre but, ces aspirations de l'âme à une vie nouvelle étaient susceptibles

d'expressions plus fécondes. L'exemple de Stendhal le prouve, qui offrit en pâture à son goût de l'analyse et à son désir d'une existence moins pauvre, le tumultueux spectacle des hommes et des peuples que mettait aux prises la ruine d'une civilisation. Parce qu'au lieu de la consumer en nostalgies et en rêves, il nourrissait sa personnalité de vie actuelle et palpitante, le Rouge et le Noir *et* la Chartreuse de Parme *comptent au nombre des chefs-d'œuvre du roman. C'est la même sympathie, plus forte encore, qu'en dépit de ses opinions* d'ultra-*Balzac manifeste pour la société de son temps, complexe avec un passé qui finit de mourir et le chaos de l'avenir, sans charme et sans beauté, mais prodigieusement grouillante de vie, toujours abondante et diverse : son inquiétude d'enfant du siècle — on est en droit de la supposer forte chez l'auteur de* La Peau de Chagrin — *cède au génial dessein d'évoquer et de reconstruire, avec les forces de la pensée et du sentiment toute une période historique. Cette sympathie, qui permet à l'auteur de sortir de son moi, sans abdiquer sa personnalité, on la retrouve encore dans* Les Misérables, *quoique imprégnée d'émotion facile et vulgarisée, trop souvent, de creuse grandiloquence, dans quelques romans aussi de cet Eugène Süe, auquel il faudra bien, un jour, accorder les circonstances atténuantes que lui refusent les délicats.*

Ensuite, dans la seconde moitié du XIXe siècle, cette attitude si précieuse, que l'affranchissement des âmes avait rendue possible et que facilitait la richesse humaine de la vie sociale à cette époque, se relâche ou perd de sa valeur. Alors qu'elle s'exerçait dans le sens de l'intuition psychologique, elle va, toujours davantage, se restreindre aux apparences matérielles. C'est qu'à partir de 1860 les assises matérielles, précisément, du régime moderne sont en voie de se constituer et l'on n'ignore pas la prospérité économique qui marque l'apparition de l'armature industrielle de la société prochaine. La vie spirituelle connaît alors une éclipse. Dans le roman, la sympathie des Goncourt — auxquels il faut rendre cette justice qu'ils aimèrent leur époque, autant qu'ils pouvaient aimer — s'attache aux menus détails, aux gestes, aux côtés superficiels ou artificiels de l'existence : elle se traduit par un effort de style essentiellement, et voilà qui semble significatif ! Zola ne sait pénétrer que le mécanisme des appétits et des élans collectifs les plus frustes : ses livres dégagent la beauté lourde et triste des aspects de la matière brute ; on n'y respire point ce parfum d'humanité qui fait les grandes œuvres. La perfection de la forme et la sûreté du métier, n'élèvent point l'édifice considérable d'un Maupassant au niveau des meilleures créations de Barbey d'Aurevilly.

De ce monde « cimmérien » qu'habitaient les naturalistes, l'auteur des Diaboliques *et Villiers aussi, conviaient les âmes à s'évader. Elles se réfugièrent en elles-mêmes, ce qui fournit au mal du siècle l'occasion d'un nouvel avatar : plus systématiquement, avec moins de nostalgie et d'aspirations confuses que ses aînés, équipant en outre ses facultés d'analyste à l'opulent arsenal de la philosophie allemande, un Barrès cultivait son moi d'homme libre* Sous l'œil des Barbares *et au* Jardin de Bérénice; *les premiers romans d'un Rémy de Gourmont tentaient d'appliquer l'idéalisme philosophique à la littérature d'imagination ; un Loti recommençait la course traditionnelle vers les mirages des terres lointaines ; le voyage aboutissait aux paradis artificiels, dont la curiosité et le talent d'un Huysmans renouvelait avec subtilité les charmes illusoires dans* A Rebours.

Si le sens des réalités sociales et la sympathie humaine inspirèrent bientôt, à nouveau, le roman, sans doute le devons-nous, pour une part, aux influences étrangères. Il est même vain de prétendre qu'on nous rendit alors un bien, que le génie français avait fait sien cinquante ans auparavant : que ne le mettions-nous en valeur ? Le roman russe, le théâtre scandinave, renouvelèrent et élargirent la vision de certains écrivains, en remettant en honneur ce réalisme de l'âme qui incline presque nécessairement

à une gravité émue et à une attitude religieuse de la pensée et du sentiment : l'œuvre de Gide, celle d'un Romain Rolland l'attestent, que nous retrouverons au cours de ce travail. En se combinant à un certain humour, cette nouvelle forme de sympathie engendre une sorte de notation lyrique de la vie quotidienne trempée d'émotion plus ou moins profonde, parfumée de pitié ou de grâce légère : subjective et un peu romantique encore avec Jean de Tinan, délicieusement maniérée chez Francis Jammes, aiguë quoique un peu larmoyante dans un ou deux livres de Charles-Louis Philippe, une telle façon de concevoir le roman peut contribuer à une expression originale de la vie moderne, à condition de ne dégénérer point en dogme et en procédé.

Les influences, d'autre part, n'apparaissent profitables, que s'il se trouve des esprits en mesure de les assimiler. Il en fut ainsi, avec la génération littéraire de 1885. Bien peu, apportèrent d'aussi fortes préoccupations esthétiques, bien peu se firent de l'art une aussi haute conception. A la profondeur de vues qui caractérisait quelques-uns de ces écrivains et de ces penseurs, le roman doit certains de ses essais les plus heureux, telles de ses réalisations les plus vigoureuses. Un Camille Mauclair avec Au soleil des Morts, un Paul Adam concevant En Décor et Etre, un Elémir Bourges dans le Crépuscule des Dieux et Les Oiseaux s'envolent, en

usent comme du genre le plus propre à illustrer les vérités cosmiques et humaines les plus hautes. A mesure qu'il se poursuit, cet effort, pour nourrir de pensée la littérature d'imagination, gagne toujours davantage en valeur sociale et humaine avec les vastes fresques d'un J.-H. Rosny aîné, d'un Paul Adam encore, qui nous mènent au seuil de l'heure présente.

Les dimensions de l'essai qu'on va lire lui interdisent la prétention et les allures d'une véritable étude critique. C'est dire, que l'on ne se propose point d'y élucider les rapports que la production romanesque actuelle soutient avec le mouvement de la société ; entreprise d'ailleurs qui semblerait prématurée, et à bon droit. Ayant évoqué brièvement la tradition moderne du roman français, nous ne voudrions ici qu'apporter un peu d'ordre dans la grande variété des récits en prose à base d'imagination, qui virent le jour, ces derniers temps, sans nous priver d'ailleurs de recourir aux faits sociaux s'ils peuvent éclaircir notre investigation.

Ce serait une erreur toutefois que de chercher dans cet opuscule un catalogue de la récente production romanesque ; il ne s'agit pas d'un inventaire mais d'une classification. On s'efforcera de distinguer quelques grands genres, les espèces qui relèvent de chacun d'eux et, au sein de ces dernières, les variétés intéressantes, parce que suscepti-

bles d'engendrer de nouvelles espèces. Une telle manière de procéder entraîne des omissions volontaires et qui surprendront peut-être, certains noms connus et quelques réputations établies, ne pouvant prétendre à la dignité de chefs de file.

Enfin, pour établir cette classification, on se préoccupera moins du thème dont le romancier fit choix, que de l'état d'esprit dans lequel il aborda ce thème. L'art n'a qu'une seule donnée : la vie ; c'est la manière dont l'artiste se comporte volontairement ou spontanément en face de la vie qu'il faut retenir, suivant qu'il l'écoute chanter en lui, et en exprime plus ou moins directement l'écho, ou qu'il adopte, pour la mieux voir et l'exprimer, tel ou tel point de vue plus particulièrement esthétique. De façon générale, le principe de classification sera donc psychologique, sans que l'on s'interdise cependant d'autres perspectives : il importe, en effet, de rendre aussi souples que possibles les cadres toujours trop rigides, auxquels aboutissent les essais de ce genre, et que brisent fréquemment les œuvres vraiment fortes. Si on ne peut l'éviter complètement, du moins s'efforcera-t-on ici de réduire au minimum ce caractère artificiel inhérent à toutes les catégories, que notre intelligence impose et se voit contrainte d'imposer à la variété infiniment mobile de la vie.

J. M.

LE ROMAN

CHAPITRE PREMIER

Le roman lyrique

Un des princes du roman souhaitait que l'écrivain pût élever ses procédés d'art jusqu'à l'imitation de la divinité qui, toujours et partout invisible, ne laisse point de marquer son œuvre, en ses plus minimes détails, à l'effigie d'une personnalité créatrice. Or, nombre de romanciers ne se haussent pas, actuellement, au-dessus de la manière humaine d'être personnel. Dans beaucoup de romans l'auteur apparaît, non comme l'entendait Flaubert, mais en chair et en os, photographiquement si l'on peut dire. Ce genre subjectif va de l'autobiographie sen-

suelle, intellectuelle ou sentimentale, trempée de rêve et idéalisée suffisamment pour valoir comme œuvre d'art, à ces compositions déjà plus « littéraires » où quelques personnages expriment la manière dont l'auteur sent, conçoit et goûte la vie, traduisent en les figurant de façon concrète, les nuances et les contradictions de sa sensibilité ou l'inquiétude de son intelligence. Ainsi, le lyrisme, manifestation esthétique d'un tempérament, déborde aujourd'hui le cadre poétique, pour emprunter de manière plus ou moins absolue la forme du roman.



Il est, sans doute, inutile de chercher à donner les raisons pour lesquelles nos romanciers lyriques n'écrivent pas en vers, et qui tiennent, probablement, à ce que la poésie, au sens technique du mot, n'implique pas seulement une sensibilité spéciale, que le romancier, voire le critique, peuvent posséder aussi bien, mais en outre et surtout, une physiologie particulière, assez rare sous sa forme parfaite. Mais il est possible d'entrevoir, semble-t-il, les causes qui expliquent, en partie, ce débordement de subjectivisme dans la littéra-

ture d'imagination. Il faut, peut-être, accorder une influence importante à la disparition de certaines manières de vivre en société, qu'élimine de plus en plus l'accélération de la vie dans le sens du mécanisme : c'est la conversation et la correspondance que nous voulons dire. Les hommes et les femmes d'aujourd'hui, qui appartiennent à une certaine catégorie sociale, et à qui les applications industrielles de la science ont rendu l'existence plus facile et plus rapide à vivre, ne croient plus devoir employer à des entretiens désintéressés un temps d'autant plus précieux qu'on le peut remplir davantage. On a constaté, maintes fois, que le téléphone et le télégraphe portaient un coup mortel aux lettres mûries longuement et soigneusement rédigées. Les mémoires se font et se feront sans doute de plus en plus rares. D'autre part — et c'est l'origine principale du roman lyrique — l'individu, au cours du XIXe siècle, s'est de plus en plus affirmé comme tel, avec son droit à posséder telle sensibilité et à faire de son intelligence l'usage qui lui conviendrait. L'anathème, qui pèse à certaines époques sur la Nature et sur la chair, perdant aujourd'hui de sa vigueur, la Nature et la chair furent aperçues avec des yeux nouveaux : l'homme ravi commença de

jeter sur sa personne et sur le monde des regards sans contrainte. La décadence de la sociabilité mondaine, coïncidant avec la libération spirituelle de l'individu qui va croissant ainsi que la révélation qu'il prend de lui-même, conspiraient, de la sorte, à préparer une littérature d'imagination subjective, le roman lyrique.

Les temples de la conversation furent jadis les salons que quelques femmes bien douées ouvraient à des personnes, choisies pour leur naissance ou leur talent. Les grandes correspondantes ont créé, à proprement parler, le genre des lettres. Il ne faut donc point s'étonner que le roman lyrique, sous sa forme la plus absolue, s'illustre surtout de talents féminins, si l'on veut bien songer également que la femme, beaucoup moins engoncée que l'homme dans les cadres de l'action et bien moins prisonnière de la civilisation, s'aperçoit, et le monde avec elle, beaucoup plus nettement au miroir de son instinct. Ce n'est point rabaisser la littérature féminine d'imagination, mais, à notre avis, en faire le plus bel éloge, que de voir dans la femme, telle qu'elle s'exprime par le roman lyrique, comme une partie de la nature prenant conscience d'elle-même. Le réalisme le plus absolu ne

saurait condamner un subjectivisme de ce genre.

Ces réflexions s'appliquent, dans l'ensemble, aux œuvres féminines d'imagination qui traduisent plus ou moins directement le goût que leurs auteurs prennent de la vie, mais plus particulièrement, aux autobiographies si fouillées et si frissonnantes de sincérité, en même temps que très littéraires, par un don inné des proportions et un sens naturel de la mesure, que rédigea Mme Colette Willy. Avec « *La Vagabonde* », un des livres les plus beaux et les plus profonds qui aient paru depuis bien des années, avec *La Retraite sentimentale* et *Les Vrilles de la Vigne*, l'ensemble de l'œuvre est antérieur à ces derniers mois, mais domine néanmoins le roman lyrique féminin de l'heure présente, à cause d'une faculté que Mme Colette Willy possède presque seule : l'instinct, chez elle, s'est libéré en quelque sorte de son orientation sexuelle primordiale et, en élargissant son objet, lui a permis de sympathiser directement avec l'Univers. Grâce à cette sympathie immédiate, qui fait le charme dominant et la valeur essentielle de ses livres, l'auteur de *La Vagabonde* excelle à pénétrer d'une intuition aiguë tout ce qui vit, mais particulière-

ment les êtres et les choses qu'anime une vie encore fruste, sauvage un peu, riche et trouble de toutes les ardeurs primitives, plus près de l'animalité que de l'humanité civilisée. Ce don lui a permis de renouveler, en la baignant de vérité naturelle, l'analyse des sentiments ; d'exprimer aussi, avec acuité, l'émotion vague, exquise ou douloureuse, où flotte la trame de nos jours ; enfin, par le pouvoir de divination qu'il confère, de marquer, d'un trait sûr, les personnages épisodiques que les hasards de l'existence nous offrent en perspective indécise et fuyante. Le style également chez Mme Colette Willy s'alimente à l'instinct, qui nourrit de vie concrète et parfumée les images et les métaphores.

La psychologie de M. Bergson illuminant une telle qualité d'âme, quelques gobe-mouches sont allés demander à Mme Colette Willy si elle avait appris à vivre et à sentir dans les ouvrages du célèbre philosophe ! ! Nous baignons à ce point dans l'artificiel qu'il nous devient difficile de croire à une sincérité spontanée.

Ce sont des dons à peu près semblables qui marquent les romans de Mme Lucie Delarue-Mardrus, moins particuliers de forme, mais très originaux également et davantage

construits. Ils apparaissent éminemment lyriques parce que l'auteur y exprime sa vision de la nature et de la société, directement parfois comme dans l'« *Inexpérimentée* » — où, à un moment et dans une sorte de paragraphe harmonique, il chante la complexité et la fièvre de son siècle —, le plus souvent par l'intermédiaire de quelques personnages. Nous avons affaire ici à une sensibilité moins dégagée de l'atmosphère sexuelle et qui communique intimement surtout avec ce qui baigne dans cette atmosphère : l'âme féminine, de l'enfance (*Le Roman des six petites filles*) à la maturité (*L'Acharnée*) par la puberté (*La Monnaie de Singe* et l'*Inexpérimentée*), la nature opulente et grasse des prairies marines (*Tout l'Amour*), l'instinct esthétique (*L'Acharnée*). Avec le dernier livre de Mme Rachilde dont le lyrisme apparaît plus dégagé d'intelligence et de philosophie qu'autrefois, « *Son Printemps* », et quelques pages moins connues et tout à fait remarquables, qui ouvrent le roman point assez élagué de Mme Héra Mirtel intitulé *Leur Proie*, l'œuvre de Lucie Delarue-Mardrus constitue le témoignage le plus fouillé que nous possédions sur l'éveil de l'enfant et de l'adolescente à la vie de l'âme.

Si l'on veut bien remarquer que Mme de Noailles paraît orientée définitivement vers le lyrisme tout court, qui est également le domaine de Mme Brunat-Provins, ces quelques noms et ces quelques titres semblent résumer ce que le roman lyrique féminin d'aujourd'hui apporte de tout à fait nouveau : une vision aiguë et directe de la Vie, ébauchée à peine dans la littérature féminine d'imagination des siècles précédents.



D'un subjectivisme moins spontané et moins franc, avec une vision bien inférieure en acuité, et une grandiloquence qui veut souvent donner l'illusion de la profondeur, les œuvres d'imagination plus ou moins étendues, où les journaux et les revues nous permettent de saisir l'influence dolente et trop manifeste de Charles-Louis-Philippe, méritent évidemment l'épithète de lyriques parce que la sensibilité, voire la sentimentalité de leurs auteurs, y transparaît sans cesse. Ce qualificatif nous semble toutefois mieux convenir au livre très artiste de M. Valéry-Larbaud : *Fermina Marquez*, qui révèle ce souci facilement discernable dans nombre de

manifestations littéraires actuelles : enclore le plus d'observation palpitante et de vérité humaine dans une forme aussi harmonieuse et nette que possible. *L'Élève Gilles* de M. André Lafon, notation fidèle et non sans charme d'une sensibilité enfantine moyenne, respire un lyrisme de même sorte mais plus étriqué ici et un peu terne.

La vision poétique, l'atmosphère d'appréciations et de sentiments personnels où un *Henri de Régnier* situe les personnages et l'action de ses romans, procède d'un lyrisme déjà différent, qui parfume le récit plus qu'il ne lui donne corps et que nous retrouverons en étudiant le roman dramatique. L'auteur de l'« *Amphisbène* », qui est un maître, a malheureusement induit, par son exemple, certains jeunes gens bien élevés à composer quelques histoires correctes aussi dépourvues de vie que d'observation. Il y a plus de chair et de sang, sinon plus de muscles, dans l'« *Eros mourant* » d'*Auguste Aumaître*, où l'action vaporeuse sert uniquement à encadrer le déroulement d'une vision très personnelle et très riche, traduite en un style merveilleusement imagé, qui rappelle d'Annunzio jusque dans sa préciosité.

Subjectives, toutes ces œuvres le sont d'une

façon analytique : si, par induction immédiate, elles révèlent au lecteur la personnalité entière de ceux qui les conçurent, dans leur intention et par leurs limites, elles ne l'expriment que fragmentairement et relativement à telle épisode psychologique. D'autres romans lyriques apparaissent plus vastes : ils traduisent, sous les espèces de l'art, l'attitude totale d'une mentalité, la réaction d'un esprit vis-à-vis de réalités considérables, voire de l'existence et du Monde. Maurice Barrès inaugurait, voici plus de vingt ans, avec « *Le Jardin de Bérénice* » et « *Un homme libre* » ce roman lyrique qu'on pourrait étiqueter philosophique ou synthétique. Il n'y a pas renoncé, tout en accentuant l'affabulation romanesque, dans « *Colette Baudoche* », et « *La Colline inspirée* ». C'est parmi les jeunes, semble-t-il, qu'il faut chercher les manifestations les plus curieuses de cette littérature personnelle et philosophique d'imagination, qui affecte des formes très diverses. On n'a pas rendu suffisamment hommage, selon nous, à ce livre un peu touffu, mal composé, mais si riche d'intuitions et d'un art si profond dans les descriptions, où M. Henry Bourgerel tentait, il y a quelques années, d'exprimer directement ou par des symboles saisissants

les angoisses métaphysiques et morales d'une âme moderne sous le titre « *Les Pierres qui pleurent* ». Plus récemment, et dans un domaine tout différent, M. Robert Randau continuait avec « *Les Algérianistes* » et « *Celui qui s'endurcit* cette œuvre truculente, frénétique et savoureuse où des personnages proprement rabelaisiens, c'est-à-dire essentiellement intellectuels et très peu sentimentaux, amoureux de la vie sans restrictions et jusque dans ses excès, lui servent à exprimer la manière dont un tempérament à base d'intelligence,réagit vis-à-vis des civilisations neuves, des énergies individuelles et nationales en lutte, de l'humanité tout entière observée et saisie en relief parmi les collectivités naissantes de l'Afrique du Nord et au sein de la grande Brousse. Par son mélange de réalisme, d'épopée et d'humour du meilleur cru traditionnel, cette suite de romans, avec son héros principal Cassard, apparaît bien comme l'affirmation superbe et volontaire d'une âme ardente et éprise d'action. Rabelaisien aussi par une opulence verbale continue, mais qui ne lasse presque jamais, et une érudition rarement indigeste, le «*Dieudonné Tête*» de Pierre Jaudon se présente, en outre, saupoudré d'une ironie joyeuse et lyrique, qui évoque à la fois

Carlyle et Laforgue, tandis que l'énormité presque métaphysique de la fiction rappelle par instants Villier de l'Isle Adam ; l'aventure de ce milliardaire nietzschéen, cousin parfois du père Ubu, et dont le pouvoir matériel bouleverse Paris, donne à l'auteur l'occasion de s'abandonner, parmi maintes digressions et à travers de savoureuses promenades introspectives, à une vision et une appréciation de la société moderne, qui n'ont pas de pendant dans notre littérature contemporaine. Avec « *Mafarka le futuriste* » enfin, M. Marinetti nous offre l'affirmation superbe, très travaillée — il ne faut pas s'y méprendre, — et confinant parfois au grandiose, d'une sensibilité décidée à s'exalter vers des horizons neufs, au delà de l'harmonie, du goût, des préjugés, des conventions et des cultures.

Le roman lyrique, qui sert d'expression complète à une personnalité, a produit son chef-d'œuvre dans un ouvrage, dont l'ampleur même suffirait à indiquer qu'il permit longtemps à une âme de s'épancher : c'est le « *Jean-Christophe* » de M. Romain Rolland que nous voulons dire, symphonie où les motifs — émotions et méditations d'une vie individuelle — apparaissent développés et repris selon la logique et la continuité d'une âme

qui s'accroît. Lyrique, puisqu'elle est l'expression artistique, merveilleusement aiguë, d'une mentalité contemporaine riche de sensibilité et de culture, lyrique par sa forme même et son style, cette œuvre mérite bien le titre de roman parce que des personnages et une action empruntés à la réalité présente y servent d'armature à la pensée de l'auteur et rythment sa vision. Plus intellectuel parce que plus mâle, moins directement subjectif que les romans lyriques féminins, d'une sympathie plus largement et plus véritablement humaine, « *Jean-Christophe* » leur est supérieur, en tant que réalisation littéraire, surtout par la vigueur de synthèse qui l'anime et la généralité qu'enclôt ce chant d'une âme individuelle. A ce niveau, la littérature personnelle d'imagination acquiert le pouvoir suggestif des grandes hymnes. M. Romain Rolland, esprit religieux, a fait passer le roman sur un plan qui lui semblait inaccessible.



Cette œuvre considérable, dont le dernier volume a paru tout récemment, termine aujourd'hui la série des grands romans lyriques. Dans le même domaine, et à côté de ces cons-

tructions fastueuses, quelques raffinés de la sensibilité et de la culture élèvent des pavillons charmants ou curieusement ouvragés: ainsi M. Francis de Miomandre avec son « *Écrit sur de l'eau* », dans « *L'Ingénu* » et « *Au bon soleil* » nous révèle une mentalité nuancée, délicate et délicieusement ironique de contemporain, dilettante beaucoup plus spontané et moins pédant que ses prédécesseurs d'il y a vingt ans. M. Jean Giraudoux, M. Albert Erlande et M. Claude Farrère aussi, mais plus accidentellement, pratiquent la « fantaisie d'artiste » que préconisaient et pressentaient les Goncourt. M. Rémy de Gourmont illustre de fictions romanesques au charme naturaliste très prenant ses convictions philosophiques de sensualiste. John-Antoine Nau, enfin, dont les premiers romans « *Force Ennemie* » et « *Le Prêteur d'Amour* » participaient de la littérature lyrique d'imagination, avec leurs personnages créés et agissant selon la fantaisie capricieuse du rêve de l'auteur, en dehors des limites de l'observation, semble tendre à une impersonnalité toute relative encore avec le réalisme picaresque de « *Cristobal le poète* ».

Notons, en terminant, que ce lyrisme romanesque qu'entretiennent l'exotisme et les loin-

tainsvoyages, survit aux livres de Pierre Loti où il servait de prestigieuse toile de fond. C'est, sans doute, Mme Myriam Harry qui exploite cet héritage, avec le plus d'art et d'originalité, par des œuvres beaucoup plus objectives d'ailleurs que « *Madame Chrysanthème* » ou « *Azyadé* ».

∴

Peut-on augurer quoi que ce soit de l'avenir du roman lyrique? Il est difficile autant que délicat de hasarder la moindre prédiction dans un domaine aussi complexe et soumis à tant d'influences diverses. Bornons-nous donc à constater : la philosophie de M. Bergson, qui exerce sur les nouvelles générations une influence indéniable et considérable, incite à l'introspection et aux examens subjectifs, en même temps qu'elle incline aux formes littéraires les moins pesantes et les plus rapprochées de l'expression poétique. D'autre part, les princes des lettres qu'acclament ces générations, quels apparaissent-ils, entre autres, sinon Barrès qui fut un des premiers romanciers lyriques contemporains, Elémir Bourges que nous aurions cité en premier lieu dans ce chapitre, si son lyrisme tragique et synthé-

tique n'avait renoncé depuis plusieurs années à l'affabulation romanesque, Paul Claudel enfin, avec les somptueux palais d'images et d'idées que sut édifier sa vision constructrice ? De tous ces faits, ainsi que de l'affirmation morale de l'individu toujours plus forte, à proportion que les collectivités croissent en importance, il faut tenir le compte qu'il convient, en réservant les droits de l'avenir imprévisible et du génie qui souffle où il veut.

CHAPITRE DEUXIEME

Le roman dramatique

Nous avons cru pouvoir et devoir réserver l'épithète de lyriques à ceux des romans actuels qui la méritent absolument, parce que leurs auteurs expriment, volontairement ou spontanément, la manière dont ils sentent la vie et réagissent à ce qui affecte leur sensibilité ou leur intelligence. D'autres romanciers, en effet, se comportent différemment; soit qu'ils estiment de façon plus ou moins consciente que la mission de l'art ne saurait être d'offrir une tribune à l'individu, soit que le spectacle de l'univers les engage à en donner des traductions moins relatives à la sensibilité fugace d'une personne éphémère. Leurs œuvres ne seront donc lyriques qu'accessoirement, si l'on peut dire, et au sens large du mot, participant, quoique à un plus fort degré, de ce

lyrisme inévitable et général que peut aussi bien respirer un tableau ou une statue. Littérairement, elles se définiront par d'autres caractéristiques.



Les romans d'une première catégorie n'empruntent leur intérêt que de l'action, c'est-à-dire, de l'habileté que leurs auteurs apportent à colorer et agencer les détails multiples d'une intrigue de faits ordinairement compliquée, à préparer les étapes décisives, à ménager l'attention du lecteur ou à la brusquer à propos. C'est la première forme et la plus rudimentaire du roman dramatique : elle compte peu d'œuvres que leur valeur littéraire nous permette de retenir ici. Le feuilleton, qui la représente avec le plus de fidélité, s'élimine ordinairement, de lui-même, en raison surtout de la manière dont il est composé matériellement. Encore, faut-il se féliciter, que les thèmes historiques et policiers inspirent de nouveau, ces derniers temps, les fabricants de littérature quotidienne ou leurs employés, plutôt que l'intrigue bassement sentimentale et larmoyante. On ne saurait confondre, non plus, dans l'in-

justice d'un dédain préalable, avec d'autres productions insignifiantes certains romans de M. Gaston Leroux, de M. Maurice Leblanc et surtout ce « *Mathilde et ses mitaines* » où M. Tristan Bernard semble avoir donné satisfaction à un désir qui s'exprimait en maintes pages de ses précédents livres. Des auteurs de romans policiers, M. Anatole France disait un jour qu'il les fallait pendre. Mais, pour prononcer des jugements aussi sommaires, ce magicien verbal ne se mettait pas à l'abri de la récusation. Il semble, en effet, que le virtuose des idées qui sourit à travers « *L'Histoire contemporaine* », n'ait jamais véritablement fait effort pour inventer une intrigue. Certains auteurs se facilitent cette première démarche, en donnant comme matière à l'œuvre l'histoire de leur propre vision, — c'est le cas des romanciers lyriques, — d'autres en prenant pour thème des réalités considérables qui leur offrent *des* actions sinon une action toutes faites. Nulle part, l'importance de l'armature, de la carcasse disent précisément les dramaturges, n'apparaît avec plus de netteté que dans le roman dramatique de faits. Sans offenser la prose française, ni blesser par trop la raison, M. Maurice Leblanc, par exemple, en contant les exploits de ses héros, sait don-

ner des leçons de technique romanesque que d'autres pourront méditer et appliquer en d'autres domaines. Ce n'est point d'ailleurs que le thème policier soit méprisable : un J.-H. Rosny aîné ne dédaignait pas récemment de le cultiver, sans y apporter du reste les qualités dont il fait preuve dans le genre qui lui est propre et que nous étudierons plus loin. N'oublions pas non plus ce qu'en Angleterre un Kipling a su tirer de ce thème avec *Kim*, lequel mérite, pour une grande part, l'épithète de roman policier.



Imaginer un enchaînement de faits peu nombreux, mais significatifs, et s'efforcer de manifester la trame psychologique qui les unit, en dessinant quelques figures sobres de personnages dont le portrait moral laisse pressentir les actions, voilà une seconde forme et la forme type du roman dramatique. Dans les œuvres de cette catégorie, l'ambiance physique et sociale de l'intrigue ne s'exprime point par le développement même de l'action ; elle apparaît plaquée en quelque sorte à la façon d'un décor qu'on renouvelle. Surtout, et c'est ce qui affirme le caractère théâ-

tral de leur manière, les auteurs de ces romans nous transportent presque toujours d'emblée au moment où la crise va se dénouer : ils résument au lieu de nous faire apercevoir la progression nuancée, l'évolution profonde.

Cette littérature de l'abstraction, qui satisfait la raison plus que l'imagination, l'intelligence davantage que l'âme, a produit l'an dernier une œuvre des plus remarquables: « *La Maîtresse servante* » de Jérôme et Jean Tharaud, dont la sobriété et l'élégance d'expression réjouissent l'esprit mais qui laisse néanmoins une impression de malaise et « d'incomplétude », pour emprunter un terme aux psychologues, à cause du caractère volontairement étriqué des peintures et des analyses. On a profité du succès, très légitime, fait à ce livre, pour édicter que seuls de tels romans devaient retenir notre attention et nos suffrages, parce que seuls ils étaient conformes à la tradition du génie français. Les auteurs, qui professent que « chaque roman nouveau exige une composition nouvelle », se chargèrent eux-mêmes, semble-t-il, de désavouer l'imprudence de certains commentateurs peu avertis, en écrivant ces derniers mois une œuvre assez différente de ton et d'atmosphère que nous retrouverons dans un autre chapitre « *La*

Fête arabe ». Aux farouches et juvéniles gardiens de la tradition, si prompts à condamner toute littérature d'imagination qui ne revêt point la forme d'un roman dramatique, on peut se contenter de dédier cette réflexion d'un maître qu'ils ne renieront pas : « Le roman de Balzac, disait Ferdinand Brunetière, est autre que le roman de ses devanciers et s'il est autre, c'est surtout en ceci, qu'il n'est ni la comédie, ni le drame, racontés en quelque sorte, au lieu d'être écrits pour la scène. » Quelle que fût sa prédilection pour l'âge classique, l'auteur de « *l'Evolution des Genres* » se rendait fort bien compte, que la vie présente exige d'autres représentations et d'autres expressions que des analyses de forme et de proportions théâtrales.

La nouvelle pourrait, à la rigueur, et telle du moins que l'exigent nos journaux et nos magazines, se contenter d'être un scenario détaillé et qui aurait du style : actuellement, elle ne répond nullement à cette définition et participe du genre lyrique ou du roman de synthèse, quand elle ne se réduit pas à la fantaisie pure et simple.

Autour de cette forme type de roman dramatique, oscillent, en s'en rapprochant plus ou moins, les œuvres qui se distinguent par un récit peu chargé et qui se satisfait de

son seul développement. L' « *Isabelle* » d'André Gide, par certains côtés se rattache à cette catégorie quoique le lyrisme auquel l'auteur des « *Nourritures terrestres* » ne saurait renoncer longtemps ne permette pas de l'y ranger absolument ; « *La plus humble vie* » de M. de Bordeu, où il entre davantage de distinction que de puissance, y figurerait à plus juste titre ; également « *Monsieur des Lourdines* » qui valut le prix Goncourt à M. Alphonse de Châteaubriant. Par le sens des nuances et la finesse de l'analyse, « *Marie de Sainte-Heureuse* » que nous devons à M. Henry Bidou et l'*Inquiète Paternité* de M. Jean Schlumberger annoncent déjà la forme extrême et la plus curieuse du genre. Celle-ci fait passer l'action entièrement sur le plan de la vie intérieure, quelques rares événements servant de supports et de jalons à la progression du drame psychologique. Elle se distingue par la profondeur et l'acuité concrète de l'analyse. Ensuite, le drame se définit moins, dans cette espèce de romans, comme récit que comme conflit mettant aux prises deux antagonistes au plus. Ces œuvres valent surtout, parce qu'elles nous font assister au développement complet d'un caractère réagissant aux causes

occasionnelles que représentent les hommes et la vie. « *L'Immoraliste* », quoique ancien déjà et « *La Porte Étroite* » d'André Gide semblent dominer cette catégorie de romans dramatiques. Le lyrisme persistant de ces deux livres, qui posent plus ou moins des problèmes, ainsi que l'auteur nous en avertit dans une de ses préfaces, éclaire curieusement leur origine : la vision du monde et le goût qu'il en prend, sont, pour celui qui les conçut, la source d'inquiétudes personnelles et de méditations morales incessantes qu'il exprime par des fictions dramatiques. La littérature d'imagination illustre ici de subtils et rares cas de conscience. Moins raffinée, la vision dramatique de M. Binet-Valmer apparaît moins particulière aussi, plus vulgaire, mais plus humaine, telle qu'elle se manifeste dans « *Le Plaisir* » d'où la note lyrique n'est pas absente non plus et dans un livre moins récent « *Lucien* ». Avec ces dernières œuvres, le roman dramatique aborde courageusement le domaine si complexe et si mal connu de la psychologie sexuelle, que dédaignent les académiciens grivois, spécialistes bouffons de la question, et que fuient avec horreur les romanciers bien pensants.

Les auteurs qui cultivent cette dernière

espèce de roman, ne tâchent point de nous intéresser aux alternatives morales qu'ils décrivent, uniquement ni principalement dans le but de nous communiquer la solution que postule leur tempérament. De façon visible, ils se proposent d'élucider les éléments, les circonstances et les conditions de ces alternatives. Ce point de vue objectif ne va pas cependant sans une certaine sympathie de la part de l'artiste qui observe, pour les événements et les âmes qui font l'objet de son observation systématique et créatrice. A cette sympathie, qui constitue proprement le lyrisme, et parce qu'elle se combine à l'objectivité, la forme extrême et psychologique du roman dramatique doit son originalité et sa valeur d'instrument d'investigation spirituelle, plus considérable que celle du roman lyrique proprement dit. Dans l'œuvre d'art comme dans la recherche pure et simple, la raison raisonnante d'une part, l'intuition individuelle de l'autre ne sauraient pénétrer chacune isolément les secrets de l'âme.

Un peu long et lâche de composition, « *Les Fiancés* » de M. Pierre Sormiou, qui joint à une rare force de pénétration intellectuelle de fécondes intuitions lyriques, incline déjà le roman dramatique à l'exer-

cice de la raison militante, nous voulons dire à la démonstration d'une thèse. C'est aussi le caractère de ce beau livre d'analyse où M. André Beaunier a écrit le drame d'une conscience rationaliste « *L'Homme qui a perdu son Moi* ». Encore qu'une telle œuvre apparaisse trop bien construite, trop cohérente sans doute pour aller vraiment au fond des choses, il y faut goûter cette émotion intellectuelle qui fleurit presque à toutes les pages et qui est de qualité si rare. On la rencontre, également, dans cette longue et forte nouvelle que M. Julien Benda intitule *L'Ordination* et dont il aurait pu faire un beau roman, en traçant des figures et des situations plus concrètes. Plus lyrique « *L'Enfant qui prit peur* » de M. Gilbert de Voisins nous mène sur la limite du roman à thèse, mais avec une vigueur et des dons, que l'on n'a point coutume de rencontrer dans cette espèce de productions.

*
* *

Avec les mêmes réserves que pour le genre précédent, on peut indiquer certaines raisons de croire à l'avenir du roman dramatique, sous sa dernière forme particulièrement. La philo-

sophie de M. Bergson et l'influence qu'elle exerce sont susceptibles de jouer ici le même rôle qu'à propos du roman lyrique. Mais il semble qu'en outre, la vie moderne, par suite de l'instabilité mentale et morale qu'entretiennent les transformations matérielles constantes des sociétés et, en raison des problèmes qu'elle fait constamment surgir, nouveaux ou nouvellement posés, nous amène, de plus en plus, à considérer tout sous l'angle du drame, de l'alternative, du conflit. Intellectuellement et littérairement par conséquent, notre époque apparaîtrait plus dramatique que lyrique ou épique. Il est assez difficile de proposer ces vues autrement qu'à titre d'indication. Certains esprits vont cependant plus loin. L'intelligence très avertie de M. Henri-Martin Barzun n'hésite pas à affirmer que nous sommes entrés dans la période du drame. Le *dramatisme*, qu'il préconise avec quelques-uns des meilleurs esprits de la nouvelle génération[1] et qui dépasse considérablement la portée du roman dramatique tel que nous l'avons défini, consisterait à prendre conscience de l'attitude littéraire nécessaire à une époque qui, riche de tout l'acquis lyrique et

1. *L'Ère du Drame*. Paris, 1912.

épique, devra de plus en plus exprimer ses visions, tumultueuses et synthétiques, par des œuvres antagoniques de fond et de forme. Répondant, d'autre part, à une enquête récente sur « les Tendances présentes de la Littérature française », M. Pierre Mille [1] estimait applicable à notre temps la loi d'évolution que M. Bovet, dans un ouvrage paru ces derniers mois, sous le titre « *Lyrisme, épopée, drame* », affirmait régir tout cycle littéraire. Après la débauche de littérature personnelle qui marqua le commencement du XIX[e] siècle et, maintenant que la source des grands fleuves romanesques du romantisme et du réalisme semble tarie, nous en serions à la période du drame. Cette vue ingénieuse, si elle peut invoquer la confirmation des apparences, a le tort de ne pas nous renseigner sur le terme probable de cette époque dramatique, laquelle clôt le cycle contemporain. On est en droit de se demander, si les événements qui ouvriront un nouveau cycle ne sont pas imminents, bien plus, s'ils n'ont pas commencé déjà, le lyrisme de la poésie ou du roman actuel prenant alors la valeur d'une aurore, tandis que les manifestations de forme dramatique représenteraient un crépuscule.

En dehors de ces vastes hypothèses, qui touchent à l'histoire générale des littératures et aux lois de l'esthétique, on peut supposer que, tant que le théâtre en France ne connaîtra point des jours meilleurs, la peinture mouvementée des caractères et l'étude des conflits psychologiques, c'est-à-dire la littérature dramatique, choisiront d'autres voies, celle du roman notamment. Si une ère plus glorieuse s'ouvrait pour la scène française, le roman dramatique, tel qu'il apparaît aujourd'hui, ne tarderait pas à se résorber en roman lyrique où à s'agrandir en roman de synthèse.

CHAPITRE TROISIÈME

Le Roman de Synthèse

De même que le théâtre, digne de ce nom, s'efforce toujours de présenter les conflits d'âme qu'il porte à la scène, aussi dépouillés de déterminations extérieures, sociales, ethniques, voire physiques que la vraisemblance le tolère, de même, le roman dramatique exige qu'autour de l'action plus ou moins psychologique, de la crise d'ordre intérieur qu'il veut décrire, on fasse le vide, à des degrés divers. Le choix, qui est à la base de toute œuvre littéraire, ne s'opère ici que dans une sphère préalablement circonscrite.

Or, cette optique dramatique ne s'impose pas au roman qui ne vise point à présenter, sous ce jour et dans cette lumière d'ultramicroscope, les hommes avec les événements et les alternatives où ils se trouvent engagés. L'intention de certaines œuvres apparaît, en

effet, de restituer, dans son intégralité, avec ses tenants et ses aboutissants, en faisant état des rapports qu'offre la réalité et non pas que dicte une volonté d'abstraction, la page de vie qu'elles se proposent d'exprimer sous les espèces de l'art. Un tel dessein suppose que l'auteur sait embrasser la complexité, l'interdépendance aussi des pensées et des actes, et dominer le vaste domaine de son observation, afin de choisir, pour leur qualité, les détails de tout ordre qui tisseront une atmosphère globale. Cette atmosphère fait de l'intrigue individuelle comme le visage d'événement et de conflits plus amples : elle lui donne une valeur synthétique.

Par le but qu'ils se proposent, les romanciers de synthèse, dira-t-on, ne font que reprendre l'attitude et les desseins du naturalisme. De fait, et plus ou moins explicitement, la plupart de ceux que nous aurons l'occasion de citer au cours de ce chapitre, tendent à se réclamer de la grande tradition romanesque, qui va de Balzac à Zola, en passant par Flaubert. Mais, si de leur propre aveu, ils restent ainsi fidèles à l'attitude réaliste dont Balzac est une des grandes expressions mais qui ne date pas de lui, ces romanciers manifestent très clairement, par leurs œuvres, que le point

de vue spécial au naturalisme leur demeure étranger. La vérité qu'ils cherchent apparaît d'ordre purement esthétique, et leurs romans ne prétendent pas remplacer les manuels de vulgarisation. Il semble bien, qu'ils considèrent le beau comme une vision d'ensemble et que la mission de l'art consiste pour eux, à saisir intuitivement et à exprimer, par des procédés particuliers, les rapports et les harmonies dont la perception engendre cette vision. A la science, toujours analytique et dont l'unification paraît impossible, s'opposerait la révélation synthétique et totale de l'œuvre d'art. Le mot de synthèse est d'autre part absolument contraire à la pratique de l'École naturaliste,qui collectionnait sans choisir, tandis qu'opérer une synthèse consiste à transformer des éléments pour accentuèr certains de leurs aspects, condition même de toute création esthétique.

Ces romans participent, à des degrés divers, du lyrisme immanent à toute œuvre d'art. Mais, il faut se garder de les confondre avec ces productions de caractère synthétique, que nous avons indiquées précédemment comme une des espèces les plus intéressantes du roman lyrique. Ces dernières expriment comment un tempérament donné réagit au monde,

à la vie, à certains ensembles complexes d'événements et de circonstances tout au moins. Les romans que nous allons examiner, s'efforcent à une synthèse qui ne soit pas conçue, uniquement et essentiellement, par rapport aux goûts, aux tendances et aux passions de l'auteur, mais qui présente un caractère aussi objectif que possible. Plus impersonnel déjà, le roman dramatique restait encore souvent subjectif, sous sa forme extrême surtout, en raison même de son atmosphère psychologique. L'objectivité s'accentue ici.



C'est l'œuvre de M. Louis Bertrand, qui marque, avec le plus de netteté, ce progrès dans l'impersonnalité coïncidant avec un effort de vision globale. L'auteur du « *Sang des Races* » exprimait, dans ses premiers romans, une vision lyrique, haute en couleurs et vigoureusement dessinée, des peuples et des races qui grouillent et s'opposent autour de la mer latine. Suggestive et puissamment évocatrice, l'intuition de la vie collective s'y manifestait cependant d'un poète plus que d'un romancier. Par la simplicité de son intrigue et l'harmonieuse richesse des pages où palpite, en une sorte de

« leit-motiv », toute l'ardeur, ensoleillée et trouble pourtant, de Marseille porte de l'Orient, « *L'Invasion* », constituait une étape vers le grand réalisme de « Mademoiselle de Jessincourt » publiée voici un an, et de « *La Concession de Madame Petitgand* » qui date de quelques mois. Le premier de ces livres nous aide à comprendre comment les études psychologiques, les portraits d'âmes individuelles, qui eurent souvent la préférence des lettres françaises, peuvent s'enrichir et gagner en vérité humaine, lorsque l'on veut considérer le milieu géographique, historique et social, non pas seulement comme un décor, suffisamment précisé par des indications sommaires, mais bien ainsi qu'un des multiples aspects de la vie et de la pensée de l'individu qu'on se propose de peindre. L'existence morale de Mademoiselle de Jessincourt nous est contée historiquement et restituée dans sa couleur et sa physionomie changeante, au moyen d'un grand nombre de traits et de détails qui respirent au plus haut point, non pas l'authenticité immédiate et matérielle — laquelle ne doit intervenir que de loin en loin et pour étayer le développement du récit en quelque sorte — mais l'authenticité morale la moins niable. Ce livre peut apparaître, à ce point de vue, comme un exemple de ce que doit

être le rôle de l'histoire dans le roman : il faut l'y respirer comme l'air où baignent les êtres et les choses et non en affubler les événements des oripeaux de la fantaisie.

On objectera, peut-être, à cette manière qu'elle rend les couleurs plus que les nuances. Remarquons, à ce propos, que la volonté de synthèse, dans le roman, doit toujours être subordonnée à une vision artistique originaire et dirigée par cette vision : l'écrivain, s'il vaut comme artiste, et l'on ne saurait contester sérieusement cette qualité à M. Louis Bertrand, dégagera les nuances. Il ne faut point, cependant, confondre les genres : le roman lyrique, expression plus ou moins immédiate d'une sensibilité, le roman dramatique, qui s'attache à élucider un épisode de vie intérieure, s'imposent, par là même, de cultiver avant tout les nuances, qui tissent les instants successifs de l'âme. Mais une œuvre qui prétend exprimer la vie, sans plus, l'existence moyenne d'individus qui tiennent à la collectivité par les liens matériels de la nationalité, de la caste, des habitudes locales, ne doit point s'absorber dans l'indication des nuances. L'âme, sans doute, ne s'alimente que des nuances, mais l'âme a-t-elle tant de part dans le déroulement quotidien et mécanique des

actes et des pensées, et la vie intérieure n'est-elle pas un peu le privilège de ces personnes qu'observe le roman dramatique d'un Gide, par exemple. Demandez-le aux philosophes les moins suspects de matérialisme : il vous répondront que le moi profond ne se manifeste activement que dans des circonstances bien rares et fugitives. M. Louis Bertrand, d'ailleurs, parce qu'il joint à un grand souci de vérité des préoccupations d'art évidentes, a su, en même temps, nous donner un portrait psychologique très fouillé et une admirable synthèse de l'atmosphère qui fut celle d'une partie de la société française, à la fin du Second Empire.

« *La Concession de Madame Petit Gand* », le plus sobre de lignes et le plus ramassé parmi les romans de cet auteur, le plus impersonnel aussi et celui où il s'abandonne le moins à un certain lyrisme de détail qu'il affectionna longtemps, mérite au suprême degré l'épithète de dramatique, à cause du conflit aigu qu'il décrit. Mais, la vision synthétique de l'auteur sait exprimer, par la peinture vigoureuse et condensée de ce conflit, la physionomie morale d'un village algérien et même davantage : la rivalité sourde qui oppose dans l'Afrique du Nord les colons d'origine

française aux autres Latins immigrés en présence de l'Arabe victime ou complice.

De ce dernier roman, il est impossible de ne pas rapprocher une œuvre qui traite absolument le même sujet, mais de façon beaucoup moins sobre et avec plus de lyrisme : « *La Fête arabe* » de MM. Jérôme et Jean Tharaud qui ont ici magnifiquement réalisé les promesses de « *Dingley l'illustre écrivain* ». Rarement, un style d'une telle pureté, fut mis au service d'une vision aussi riche. Le lyrisme éclatant, dans sa mesure spontanée, dont ce livre scintille, et qu'on voulut, sans doute, proportionné au sujet, le situe, en effet, à mi-chemin du roman de synthèse proprement dit et de la littérature personnelle d'imagination. Un troisième ouvrage, consacré à la même donnée et qui sait animer de façon très intense, les rivalités ethniques, « *Le Choc des Races* » de M. Charles Géniaux participerait plutôt du roman dramatique de faits.

Si M. Claude Farrère qui jadis, avec « *Les Civilisés* » et hier dans « *La Bataille* », s'efforçait, non sans succès, à peindre des collectivités et à caractériser des tempéraments nationaux, s'adonne plus volontiers aujourd'hui à la fantaisie et au lyrisme, il serait

injuste, par contre, de ne pas citer ici M. Robert Randau. Dans l'ensemble, son œuvre se classe et nous l'avons définie comme roman lyrique. Mais elle contient nombre de fortes pages objectives, qui nous font assister à la formation complexe d'une nationalité nouvelle, les Algériens, et à l'éclosion d'une mentalité collective originale, la mentalité algérienne. C'est le propre des œuvres riches que de déborder les classifications.

M. Max-Anély enfin, dans « *Les Immémoriaux* », sut conter, avec un lyrisme prenant et une rare puissance d'évocation, comment la jeunesse « immémoriale » d'une race, voisine encore de la fraîcheur des origines, se fane et s'altère au contact de la civilisation moderne. Par le grand souffle de nature primitive qui le traverse, ce livre s'apparente à une œuvre dont nous allons essayer de définir le caractère.



Encore que cette appellation ne lui convienne qu'imparfaitement, et ne corresponde que de façon partielle au vaste domaine de son observation d'artiste, toutefois, parce qu'elle définit assez bien son apport dans la

littérature de synthèse, on peut désigner M. Louis Bertrand comme le romancier de la *race*. J.-H. Rosny aîné, selon le même procédé un peu sommaire de classement, apparaîtrait alors comme le romancier de *l'espèce*.

Malgré les belles conquêtes que les sciences naturelles firent au XIXe siècle, et en dépit des généralisations à tendances matérialistes, dont on crut quelquefois pouvoir les couronner, le civilisé d'aujourd'hui, même quand il se connaît comme une partie de la Nature, ne se sent point véritablement tel. L'humanité, parce qu'elle doit à la science des triomphes de plus en plus considérables sur la matière et les forces naturelles, s'aperçoit, de moins en moins, en tant qu'espèce. La qualité d'homme dissimule souvent aux yeux de celui qui en sent, avec une légitime fierté, le prix et les promesses, l'origine de l'humanité et le caractère de son effort, épisode de la multiple, inépuisable et inimaginable tragédie cosmique. C'est le facteur cosmique, élucidé par la science la plus sûre et perçu en poète, qui animait, dès le début, les romans que J.-H Rosny aîné écrivait en collaboration avec son frère. Dans « *Le Bilatéral* », qui dépeignait des mœurs révolutionnaires parisiennes

toutes contemporaines, les rapports de l'individu à l'espèce définie par quelques traits physiques capitaux et quelques inclinations primordiales, la symétrie du drame humain — idylle, rêve, souffrance — et de l'éternelle tragédie des saisons n'étaient pas marqués avec moins de vigueur que dans « *Erymah* », « *Vamireh* » et tel des romans préhistoriques où les mêmes auteurs s'efforçaient de retracer les premiers âges de l'homme, à peine dégagé des formes voisines de l'animalité. La même comparaison vaut aujourd'hui pour « *La Guerre du Feu* » et « *La Vague Rouge* ». Dans les personnages de ce dernier livre : prolétaires fiévreux, grossiers et illuminés ; militants idéalistes ; délicats profils de femmes, J.-H. Rosny aîné a toujours su faire transparaître le caractère millénaire. Le terrassier Pourraille, dont le visage et toute la personne semblent avoir pris la couleur des glaises où il travaille, comme certains insectes épousent les teintes du milieu où ils vivent, symbolise merveilleusement tout ce qu'il reste encore de matériel et de voisin des forces brutes dans les civilisations présentes. Les apôtres de la société future et les vierges, dont la sensibilité gracieuse et pure vient rafraîchir et idéaliser ces pages d'une observation

souvent âpre, continuent le grand rêve de douceur et d'universelle bonté, qui devait agiter parfois le primitif devant les spectacles de la nature. C'est la nature, surtout, que de telles œuvres sentent et expriment, dans ce que ses tableaux changeants et multiformes offrent d'éternel : les paysages de banlieue prennent, sous la plume de J.-H. Rosny aîné, l'aspect sublime et grandiose des libres espaces du Nouveau-Monde ou des solitudes alpestres ; les taillis de Sèvres ou de Saint-Cloud revêtent, à travers sa vision, l'apparence de forêts vierges ; il n'est pas jusqu'aux fortifications dont il n'exprime la poésie. Les grandes masses urbaines, particulièrement, que l'ampleur de leurs proportions et les visages divers que leur font les saisons assimilent à des portions de nature, vivent dans cette œuvre d'une véritable vie cosmique.

C'est également un rythme presque cosmique, que l'auteur des « *Rafales* » discerne dans les destinées individuelles, et l'essai moins considérable intitulé « *Dans la Rue* », donne à M. J.-H. Rosny aîné l'occasion d'observer, merveilleusement, comment les instincts éternels de l'espèce prennent chez une troupe d'enfants élevée dans la capitale, poussée entre les pavés, des formes adaptées à la civi-

lisation urbaine et aux tempéraments individuels. Si l'on y peut regretter parfois une certaine lourdeur de composition et une tendance anachronique à user de termes techniques, voire à en abuser, cette œuvre, dans l'ensemble, apparaît colossale par la somme de vérité universelle et humaine qu'elle sait exprimer avec un rare lyrisme. Les connaissances, que l'auteur acquit sur le monde physique et sur l'homme, approfondirent et enrichirent une vision poétique première de l'univers et nous arrivons de la sorte, par des voies différentes, à cette communion directe avec les êtres et les choses, qui fait la valeur propre du roman lyrique féminin, au lyrisme objectif.

M. J.-H. Rosny aîné dit à peu près, au début de « *La Vague Rouge* », qu'un paysage d'usines et une forêt vierge ne diffèrent point de nature. Cette phrase explique à merveille, en même temps que l'originalité profonde de l'œuvre entière, les raisons qui la mettent au premier rang de la production romanesque actuelle. Les écrivains qui s'intitulèrent *naturalistes* ne sentirent le plus souvent la Nature, sauf Zola et Cladel plus spontanés, qu'à travers leur sensibilité racornie d'employé ou de petit rentier parisien. D'autres, parmi nos romanciers de synthèse, ne l'aperçoivent qu'en

fonction des besoins de leur intelligence. Avec un Camille Lemonnier, M. J.-H. Rosny aîné réintègre, si l'on peut dire, dans notre littérature contemporaine d'imagination, la Nature et ce qu'elle manifeste d'éternel, sous la variété chatoyante des apparences éphémères, où se plaît et où se disperse l'esprit du civilisé. Il fait songer parfois à un Rousseau, qui aurait connu la théorie de l'évolution.

C'est également cette aptitude à saisir, dans les paysages du monde, sous toutes les latitudes, l'action des forces millénaires qui collaborent à la sensibilité et aux entreprises de l'homme d'aujourd'hui, qui apparaît comme le caractère dominant des livres de MM. Marius-Ary Leblond. Originaires des Iles, ces deux auteurs commencèrent par consacrer de fortes œuvres de synthèse aux traditions, aux légendes et à l'âme de nos possessions tropicales d'outre-mer. Avec « *Anicette et Pierre Desrades* », « *En France* », « *Les Jardins de Paris* », ils ont entrepris récemment d'écrire la biographie intellectuelle et sentimentale d'un jeune créole initié à la France et à Paris vers la vingtième année. L'histoire morale d'un adolescent est un sujet tentant, abordé maintes fois, rarement mené à bien : nul ne l'a

contée avec plus de fraîcheur, de vivante exactitude en même temps que de poésie que MM. Marius-Ary Leblond, précisément parce que les personnages principaux et les circonstances de l'intrigue s'offrent toujours à leur vision baignés de nature en quelque sorte. Ces peintres de la nature tropicale, exubérante et grandiose, ont parfaitement senti et su exprimer le charme poétique, l'atmosphère éternelle et cosmique des grandes agglomérations urbaines ; comme un J.-H. Rosny, ils ont su apercevoir de la vie là où d'autres ne regardent qu'un décor banal.

L'importance de cette œuvre nous semble considérable. Touffus, languissants parfois et asservis à une esthétique discutable, les romans de Marius-Ary Leblond jalonnent la route royale par laquelle les lettres françaises s'acheminent vers une vision nouvelle et une exaltation renouvelée de la Nature, comprise et sentie à la lueur de la science, goûtée avec la sensibilité active et non seulement réceptive du civilisé. Déjà, le culte possède ses initiées, prêtresses du roman ou de la poésie lyriques ; mais, pour qu'il acquière la valeur d'une religion, des chants plus mâles sont nécessaires et des rites plus neufs, dégagés du poncif romantique, illuminés d'une

conception joyeuse et tragique de l'Univers.

*
* *

L'espèce et les races trouvent leur expression suprême dans les élites, minorités conscientes et organisatrices qui façonnent les groupements sociaux et préparent, grâce à des efforts constants, moyennant de pénibles sacrifices et des injustices nécessaires, les élans et les progrès futurs de l'humanité.

M. Paul Adam s'est fait le romancier des élites, aux diverses époques de l'histoire. Il s'efforce d'illustrer, par des figures et des événements concrets, l'idéal commun qu'elles servent, et qui, lui semble-t-il, en se développant et en se compliquant, n'a jamais varié dans ses principes essentiels, malgré les apparences successives et diverses des religions, des doctrines et des théories. Depuis les mages chaldéens, qui appliquaient certains préceptes de la sagesse indoue, jusqu'à la science et au libéralisme modernes, en passant par le rationalisme grec, le droit romain, le catholicisme, l'humanisme et le positivisme des Encyclopédistes, l'humanité, par la voix de ses représentants les plus autorisés, s'est toujours

assigné comme but, d'établir sur le monde l'empire de la raison organisatrice, d'assurer le triomphe de la volonté éclairée sur l'obscur désordre du chaos. L'œuvre romanesque de M. Paul Adam retrace quelques-unes des étapes décisives de cet idéal ; elle décrit les mouvements collectifs et les conflits qu'engendra ou engendre encore sa poursuite.

Les deux dernières fresques, dont s'est enrichie cette création sans pareille dans les lettres contemporaines, et qui comptent avec « *La Force* » parmi les plus imposantes, de l'œuvre entière, apparaissent aussi comme les plus synthétiques, auxquelles aient atteint, jusqu'ici, la vision et l'effort littéraire de l'auteur. Les forces irrationnelles, source du désordre que l'intelligence humaine se propose de faire cesser progressivement, doivent être combattues partout où leur action se manifeste : or, le chaos ne se décèle point qu'au sein de la matière et de la nature inanimée, toujours asservies davantage par la science et l'industrie ; l'irrationnel compte également des représentants et des défenseurs parmi les peuplades barbares et chez certaines nations, dont l'égoïsme s'efforce de retarder l'effort civilisateur basé sur la raison. Deux formes de luttes, aussi nécessaires l'une que l'autre, s'impo-

sent donc aux élites d'aujourd'hui, deux champs de bataille s'ouvrent à leur activité. M. Paul Adam a donné, avec « *Le Trust* », la vision synthétique de ce combat que le génie humain livre aux forces naturelles, toujours plus âpre et toujours plus vaste. « *La Ville Inconnue* », d'autre part, en retraçant les péripéties d'une expédition française dirigée contre les trafiquants esclavagistes de l'Afrique centrale, exprime l'autre face de l'action civilisatrice des élites.

Le premier de ces livres apparaît comme le type du roman de synthèse. On lui a reproché la multiplicité des actions simultanées et l'absence d'une intrigue maîtresse qui servît de fil conducteur. C'est faire grief à une symphonie de ne point s'asservir aux proportions d'un opéra-comique. Les mille tableaux, variés et grouillants de vie, où M. Paul Adam campe, avec leur décor matériel, leur physionomie morale, — passions, appétits, désirs individuels et collectifs — les groupements humains que créent et dispersent les épisodes de la lutte industrielle, sont constamment ramenés à l'unité d'une vision unique et dramatique, personnifiée par deux protagonistes : Manuel Héricourt et sa fille Marceline. Ces figures, et l'opposition dra-

matique qu'elles animent, possèdent une valeur symbolique et centrale : les fresques mouvantes du livre y puisent leur signification. Faute de discerner cette économie, on s'expose à méconnaître l'œuvre et à n'en sentir point le mouvement et la puissance. Or, beaucoup d'esprits sont incapables de s'intéresser à une intrigue où l'intelligence a plus de part que le sentiment. Parce que synthétique, la vision de M. Paul Adam aboutit presque toujours à une tragédie qui, résumant une foule d'existences et d'actions secondaires, se pose nécessairement en termes d'intelligence.

Ceci vaut surtout pour « *le Trust* » ; mais, de façon générale, à cause précisément qu'ils expriment des conflits et des efforts où des races et des civilisations sont engagées, les protagonistes de ces livres revêtent un caractère épique. De ces figures centrales et de l'action maîtresse, ce caractère rejaillit aux personnages et aux actions secondaires. L'épopée, dans les livres de M. Paul Adam, ne jaillit pas des détails : elle naît de l'atmosphère synthétique où baignent les personnages et les actes.

« *La Ville Inconnue* », tout aussi épique, et qui élucide les conditions psychologiques de l'action guerrière, type d'entreprise collective, satisfait davantage les esprits rebelles à

l'abstraction. Moins représentatifs, moins lourds d'humanité, les personnages en apparaissent plus vivants parce que davantage rapprochés de nous. La richesse de vision, qui caractérise M. Paul Adam, s'est appliquée ici à la couleur et au mouvement : ce livre vaut en effet surtout par la magie de ses descriptions, à la fois délicates et vigoureuses, et l'allure énergique de l'action. On ne saurait le mettre au rang du « *Trust* », pour ce qui concerne le roman de synthèse. L'expression même y semble différer quelque peu de la manière habituelle à M. Paul Adam : quoique très personnel, le style n'y apparaît pas aussi condensé et substantiel qu'ailleurs. Car, — il faut bien le dire, puisque quelques Trissotins accréditent cette plaisanterie que l'auteur de « *la Force* » ne connaît point sa langue — l'écriture de M. Paul Adam est une des plus originales et des plus vigoureuses du temps présent : vrai style d'intellectuel, prodigieusement imagé et évocateur et dont le rythme galopant obéit au cours précipité des sensations et des idées qui les résument.

Il faut dédier aussi les conclusions de ces deux livres, à ceux qui représentent volontiers leur auteur, pour le tourner en ridicule, comme le champion bruyant et naïf du progrès, de

la science et de la démocratie. Le ricanement momifié du Pharaon, sur lequel se termine « *le Trust* », avertit les princes de la conquête industrielle de la vanité de l'action, et la fin qui menace les deux aviateurs, débarqués dans Agadem la mystérieuse, montre qu'on n'aborde guère à la Ville Inconnue que pour y mourir.

L'effort subsiste seul, qui a développé un instant les facultés de l'individu, serviteur éphémère de la nation, de la race et de l'espèce et avancé, peut-être, la marche de la Vie vers des fins à jamais inconnues. Philosophique, le roman de synthèse acquiert ici une valeur morale.

La synthèse a engendré l'épopée par la peinture des élites et de leur action. Un esprit d'une rare envergure, aux convictions fortes et lucides, M. Marcel Barrière s'est proposé, ces derniers temps, d'appliquer ses puissantes facultés de vision globale à une anticipation des mouvements collectifs futurs ou qui s'ébauchent aujourd'hui. « *Le Monde Noir* » et « *la Nouvelle Europe* » décrivent la série d'événements et d'actes, par lesquels les élites françaises, démocratiques et pacifistes, civiliseront de façon définitive l'Afrique du Nord et déclareront la paix au monde, après une dernière guerre franco-allemande. Cette œu-

vre considérable s'impose à l'attention par l'étendue de son information, la rigueur de sa dialectique et maintes pages lyriques ou épiques des plus remarquables. Elle apparaît, toutefois, dominée à l'excès par la raison raisonnante et le plaisir de la construction logique y rejette parfois les préoccupations d'art au second plan.



La vie des collectivités, que M. Louis Bertrand peint en grand réaliste, M. J.-H. Rosny aîné avec son lyrisme naturaliste, et M. Paul Adam en poète épique des idées, a suscité récemment une œuvre originale et forte : nous voulons parler de deux romans que publia ces derniers temps M. Canudo « *La Ville sans Chef* » et « *Les Libérés* ». Ces livres apparaissent très personnels, par l'expression que l'auteur voulut aussi souple que possible et capable de traduire la complexité du sujet traité, musicale de proportions et de style, avec les équivalents littéraires visibles de certains procédés musicaux : ils valent ensuite comme romans de synthèse parce que c'est toujours l'atmosphère commune que l'on y respire, les

lois psychologiques, cosmologiques, métaphysiques même des groupes sociaux que l'on y voit jouer, le groupe que l'on y sent agir ; l'individu se manifestant et acquiérant sa vraie signification comme figure centrale et symbolique, visage pour ainsi dire de la collectivité humaine et cosmique. Dans la production romanesque d'aujourd'hui, cette œuvre mérite, à peu près seule, le titre *d'unanimiste*, encore que l'épithète soit la propriété indéniable d'un littérateur, qui fit ses preuves d'élève distingué avec un livre de vers « *La Vie unanime* » mais dont nous ne saurions retenir ici « *Mort de quelqu'un* » : la facilité de ces exercices, où l'on applique, de façon systématique et exclusive, un procédé de vision, de description et d'expression que d'autres surent employer à propos et avec discernement, n'a jamais en effet trompé personne et la valeur scolastique de ces divertissements n'apparaît pas suffisante pour les imposer à l'attention des lettrés. Avec les contes et les nouvelles qu'il réunissait dernièrement sous le titre de « *Lévy* », M. Jean Richard Bloch nous paraît continuer avec plus d'originalité et d'intelligence la tradition de ceux qui créèrent chez nous la littérature de la vie collective. « *Le Rail* » et « *Vieille histoire* » de M. Pierre

Hamp sacrifient avec excès semble-t-il à une documentation qu'il faudrait élaguer.



La peinture de la vie collective n'est qu'un des aspects du roman et de la littérature de synthèse. De cette dernière, relèvent toutes les œuvres d'imagination qui visent à nourrir leurs fictions d'une conception générale ou symbolique du monde: tel, ce roman si curieux de M. Pierre Fons, « *L'Offrande au Mystère* », historique et occultiste, qui, par le caractère métaphysique et collectif du drame qu'il met en scène, acquiert une valeur synthétique ; tels aussi les contes ou les nouvelles d'un certain nombre d'auteurs, au premier rang desquels il nous faut citer M. Pierre Mille. Les épisodes, les événements et les tragédies, dont il fut le merveilleux observateur, sur toute la surface du globe, ou dont il sut écouter le récit, avec le flair, l'habileté et l'art d'un Kipling, prennent toujours, sous sa plume, une valeur générale et humaine, due surtout à la spontanéité poétique de la vision et qui confère au moindre conte des allures épiques ou tragiques, lorsque cette ironie philosophique, en quoi consiste l'humour, ne lui donne

pas l'aspect de la grande comédie. M. Guillaume Apollinaire et M. Alexandre Mercereau cultivent un genre davantage philosophique, le premier, avec plus de truculence et de couleur, le second, avec plus d'abstraction. « *L'Hérésiarque et Cie* », par la signification profonde et la valeur générale de ses peintures étrangement réalistes, fait songer au symbolisme de certaines cathédrales gothiques. Il y faut chercher la vérité humaine et universelle sous les apparences terrestres des appétits et des passions. Les « *Gens de là et d'ailleurs* » de M. Alexandre Mercereau, ainsi que ses récents « *Contes des Ténèbres* » s'efforcent toujours d'exprimer, par des fictions concrètes ou symboliques, quelque aspect de la vie sociale ou morale, de la psychologie humaine ou de la réflexion métaphysique. Sans doute, l'auteur a-t-il médité cette assertion d'Edgard Poe, qu'il n'est point de beauté sans quelque étrangeté dans les proportions, mais son œuvre se distingue précisément de la littérature fantastique courante, par ce caractère synthétique et philosophique, ainsi que le remarquait récemment un critique, étranger bien entendu, les nôtres ignorant ce qui ne relève point du Boulevard ou de l'Université des Annales.

Les apologues d'*Augurales et Talismans*, où M. Sébastien Voirol évoque les paysages les hommes et la sagesse primordiale de l'Orient, parfument de plus de lyrisme la noblesse de la pensée. Ainsi le conte philosophique apparaît aujourd'hui d'une richesse diverse et nuancée.

Avec « *Isabel au poignard d'argent* », enfin et sous une forme dramatique et colorée, M. Pascal Forthuny nous donne une de ces fresques où s'inscrivent l'existence et l'âme de tout un pays, en l'occurrence l'Espagne.



Touchant l'avenir du roman de synthèse, on peut estimer qu'il est subordonné au développement de ce qu'on appellera, faute d'un terme plus harmonieux et plus expressif, la sensibilité synthétique, nous voulons dire l'aptitude de l'esprit à saisir de nombreux rapports et à embrasser, dans une vision concrète, le plus de réalité possible. Ici encore, le rayonnement de la pensée bergsonienne et la recrudescence d'esprit philosophique qui en résultera n'apparaissent point négligeables. Les transformations matérielles des sociétés semblent aussi devoir servir la cause de la

vision synthétique : la facilité et la rapidité croissante des moyens de communication engendrent en effet, presque nécessairement, un élargissement de l'imagination et font naître chez l'individu une multiplicité de représentations qu'il ignorait autrefois. Les relations morales entre les hommes sont également beaucoup plus importantes que jadis et se resserrent toujours davantage, grâce à la presse, et au développement de l'association qui tend à déborder les nationalités. Les conditions de l'existence moderne apparaissent donc favorables à la conception comme à la compréhension du roman de synthèse.

C'est dans cette forme que l'on fait entrer le plus de choses et d'hommes : elle peut bénéficier de toutes les connaissances qui ont élargi notre vision du temps et de l'espace et dilaté, en quelque sorte, le sentiment que l'artiste véritable prend du monde et de la vie. Le romancier ne posséda jamais d'instrument plus complet et il serait vain de prétendre qu'il brise les cadres du genre : en étudiant brièvement la technique d'une œuvre de Paul Adam ou de Louis Bertrand, notre analyse s'est efforcée de le prouver. Il ne semble pas moins intéressant de constater que, dans cette forme et avec ses réalisations

les meilleures, le roman est amené à exprimer sous les espèces de l'art les vérités de l'âme les plus hautes et les plus générales. Que se renoue ainsi la tradition tragique, cela n'est peut-être point indifférent à l'avenir de lettres françaises.

CHAPITRE QUATRIÈME

Quelques espèces et quelques œuvres

Les romans que l'on se propose d'indiquer ici, les noms que l'on s'apprête à citer, pour éviter, autant que possible, d'être injuste ou incomplet, participent tous, plus ou moins, d'une des catégories, et méritent assurément certaines des qualifications, qui ont fait l'objet des précédents chapitres. Mais, comme ils ne possèdent qu'accessoirement le caractère lyrique, dramatique, ou synthétique et, parce que ces épithètes ne leur conviendraient que partiellement, on définira les livres et les auteurs par l'objet auquel ils s'appliquent ou s'adonnent.

Une première espèce d'œuvres s'attache à peindre les mœurs, les attitudes, les manies, la mentalité courante de certaines classes de la société. Le roman de mœurs nous offre

aujourd'hui deux peintures, qui portent sur deux milieux très différents, mais qui manifestent, en même temps, deux manières d'observer en rapport avec deux tempéraments dissemblables.

M. Abel Hermant applique sa lucide intelligence critique à étudier les modes de penser et d'agir d'aristocrates dégénérés ou parvenus : il démonte, avec minutie, et non sans une satisfaction évidente, les rouages artificiellement compliqués de mentalités indigentes et de piètres existences. Ce petit jeu de l'intelligence mène, presque à coup sûr, facilement et rapidement à l'ironie; l'humour, d'ailleurs n'est pas absent non plus dans « *Les Chroniques du Cadet de Contras* », l'auteur comprenant trop bien ses héros pour les détester et ayant pris soin de mêler intimement à l'action un « témoin », le délicieux Gosseline qui lui sert fréquemment de porte-parole. Un peu gâtée par son caractère de feuilleton calqué à l'excès sur l'actualité, cette œuvre vaut surtout par le style, agaçant parfois de « pose » et de pastiche, mais admirablement clair, et où l'ironie s'épanouit de la seule précision de l'expression.

M. René Boylesve, dont l'œuvre principale s'attache à peindre fidèlement les mœurs, la

mentalité et l'existence bourgeoises n'a point cherché dans l'observation de certains de ses contemporains et l'expression littéraire qu'il en a tenté, un plaisir satirique : l'art du roman lui est apparu comme un moyen de traduire la complexité des âmes, un instrument pour la connaissance de l'Homme, ainsi que lui-même le déclare. Ce réalisme d'intention se justifiait chez lui par de rares qualités d'artiste ; intelligent, et rien qu'intelligent, M. Abel Hermant comprend ses personnages — si vides et indigents qu'il les choisisse — plus qu'il ne les connaît véritablement et ne les saisit dans leur intimité. L'auteur de « *La Jeune fille bien élevée* », plus artiste qu'intellectuel, sympathise avec les êtres et les milieux qu'il décrit, et non pas seulement de cette sympathie bonhomme, un rien méprisante qui alimente l'humour du « *Bel Avenir* », mais, la plupart du temps, avec un sentiment profond et sincère. Apte à sentir comme les héros de ses romans, à respirer dans leur atmosphère, M. René Boylesve n'en reste pas moins un observateur très clairvoyant et objectif dont la sensibilité se domine. Les figures, ainsi pénétrées du dedans, en quelque sorte, au lieu d'être dessinées extérieurement, et perçues cependant en tant que

créations indépendantes, prennent une vie et un relief des plus remarquables. Aussi, peut-on dire de cette œuvre, qui s'apparente fréquemment au roman de synthèse, qu'elle est une des mieux réussies et des plus littéraires de l'époque.

Dans une manière beaucoup moins personnelle, M. Henri Duvernois conte sur un ton léger, avec de l'enjouement, de l'humour et une finesse relative, les travers et les ridicules de la bourgeoisie cossue en proie aux jeux de l'amour et du hasard.

Le « *Nicolas Bergère* » de M. Tristan Bernard continue la série des œuvres où cet auteur, après avoir créé le type immortel du « *Jeune homme rangé* », décrit avec une bonhomie, doucement ironique, des personnages et des mondes plus spéciaux, de la pègre à la boxe. M. Léon Frapié sait observer certains prolétariats et en exprimer la mentalité et M. Alfred Machard, le Poulbot du roman, emploie son lyrisme attendri et gouailleur à rédiger la chronique puérile du faubourg.

Avec « *Le Mal de la Gloire* », M. Henri Allorge campait récemment, dans le cadre d'une noble lutte pour le triomphe artistique, un tableau très vivant des mœurs de la presse actuelle.

Charles-Henry Hirsch, dont nous aurions placé « *Le Crime de Potru soldat* », roman dramatique de vigoureuse psychologie, aux côtés de « *La Maîtresse Servante* », s'il eût été plus récent, s'affirma jadis comme un maître du roman de mœurs avec « *Le Tigre et Coquelicot* ». Dans l'ensemble et par ses dernières œuvres, il nous apparaît plutôt comme un rénovateur du roman d'aventures qu'il assainit de ce réalisme que l'on respire chez les romanciers de synthèse, fortifie d'analyses psychologiques comme celles qui tissent l'atmosphère du roman dramatique, et enrichit, enfin, d'une vision personnelle digne d'un roman lyrique. Ce dernier caractère semble dominant chez l'auteur de « *Dame Fortune* » : nul n'est moins absent de son œuvre, nulle œuvre — d'espèce analogue — ne porte davantage la marque de celui qui la conçut, de ses tendances, de ses goûts, de ses idées, de son attitude en un mot, devant la vie. Parce qu'elle est beaucoup moins sereine, que ne le pourrait donner à croire une forme difficile et destinée précisément à contenir la personnalité de l'écrivain, en même temps qu'à donner le change, émue au contraire presque constamment d'ironie ou de pitié attendrie, de mépris aussi par instants, cette œuvre se pré-

sente comme une des plus curieuses de l'époque, objective et personnelle, poétique et documentaire, et des plus intéressantes également, si l'on songe que l'auteur atteint à peine la maturité.

L'observation de M. Hirsch porte en général, sur des types normaux et classés de la société : noble désœuvré, rentier, escroc, policier, souteneur qu'il s'efforce de saisir dans l'infinie variété que leur prête la vie. M. André Salmon s'attacherait plutôt à ces individus incapables de s'adapter aux collectivités modernes, qui s'efforcent de subsister « en marge » dans les métropoles accueillantes. Avec ses « *Tendres Canailles* » il campe une originale cour des Miracles du Paris contemporain.

Romans de mœurs et d'aventures s'imprègnent toujours davantage de cette raillerie, corrigée et atténuée de sympathie, qui constitue proprement *l'humour*. D'aucuns y voient l'apparition, dans la littérature française, d'un élément nouveau qui était depuis longtemps caractéristique du roman anglais. On pourrait contester que l'humour soit aussi récent chez nous ; il apparaît, en tous cas, très différent de l'humour anglais : plus spontané, plus fin aussi, avec des ailes et une pointe d'esprit

philosophique. Tel, il anime des fantaisies lyriques dont nous avons déjà parlé, et il s'épanouit avec ces qualités dans le dernier roman de Legrand-Chabrier ce *Liroquois* qui, encore que l'on y aperçoive trop fréquemment le plaisir de l'intellectuel à s'entendre disserter, mérite de rester à cause de la somme de vérité psychologique qu'il exprime et de son art discret mais sûr.

Trop souvent conventionnels, dans la fadeur ou la grossièreté, *le roman rural* et la peinture des mœurs paysannes se sont enrichis, voici quelque temps déjà, d'une œuvre tout à fait remarquable par l'originalité et la sincérité de son atmosphère, ainsi que par la vigueur de son expression : *Nono* de M. G. Roupnel. Avec « *Le Syndicat de Baugignoux* » Émile Guillaumin, l'auteur de l'admirable « *Vie d'un Simple* » nous donnait dernièrement un savoureux tableau des luttes sociales à la campagne.

Plus satirique, la fresque violemment enluminée des « *Campagnes en Marche* », permit à M. Nicolas Beaudoin d'appliquer au roman ses remarquables dons lyriques.

Parmi les provinces, et avec la Bretagne dont M. Charles Géniaux évoquait récemment la vie maritime et côtière dans cette vigou-

reuse fresque dramatique qui s'appelle « *L'Océan* », la Lorraine attira toujours l'attention des littérateurs et des romanciers. Sa physionomie, un peu déformée à travers la sensibilité romantique et le lyrisme d'un Maurice Barrès, se reflète avec beaucoup de fidélité dans l'œuvre d'Emile Moselly. Les livres les plus récents de cet auteur : « *Joson Meunier* » et « *Fils de Gueux* » dessinent, en traits exacts et significatifs, les hommes et les choses de la terre natale, expriment aussi de façon aiguë l'atmosphère et l'âme de cette terre. Depuis longtemps, *le roman régionaliste* ne s'était plus élevé à ce niveau.

Dans les pays de langue française, il y a peu de chose à dire de la Belgique puisque Camille Lemonnier semble commencer à jouir du repos, que lui mérite une admirable carrière, et que les nouvelles générations littéraires n'offrent pas jusqu'ici le spectacle de personnalités bien affirmées. On ne saurait négliger, par contre, les écrivains d'imagination de la Suisse romande : les plus vigoureux d'entre eux, M. Valotton et M. Ramuz expriment, avec beaucoup de saveur, et parfois avec un art très personnel et sûr, le tempérament et la mentalité de leurs compatriotes. « *Le Centenaire de Jean-Jacques* » et « *L'École*

du Dimanche » apparaissent comme une satire pittoresque et réjouissante de ce bigotisme huguenot que M. Louis Dumur, genevois déraciné, nous affirme sévir dans sa ville d'origine.

Les colonies, leurs mœurs et l'existence qu'on y mène, si elles engendrèrent une littérature de pacotille, agaçante de convention dans les figures et dans le ton, suscitèrent néanmoins, récemment, outre les pages lyriques et synthétiques d'un Randau et des Leblond, des œuvres qu'il faut retenir, soit pour leur charme poignant et l'observation générale et humaine qui les anime comme « *Hïen le Maboul* » et « *La Barque annamite* » d'Emile Nolly, soit pour l'intensité de vie qui s'en dégage comme « *Du fond des abîmes* » qu'écrivit, après d'autres romans trop peu connus, à notre gré, M. Diraison-Seylor. Il serait injuste, enfin, de ne pas citer les récits colorés et nourris d'observation où Mme Magali *Boisnard* fait vivre les populations indigènes de notre Afrique du Nord. Il faut aussi porter attention aux pages trop autobiographiques et pas assez littéraires de composition et de style, mais très vivantes, que M. Bernard Combette intitulait récemment « *Des Hommes* ».



Tandis qu'un grand nombre de romanciers se proposent uniquement de décrire les mœurs, d'autres veulent agir sur elles, en offrant à notre réflexion des peintures systématiques et dominées par une idée qu'elles traduisent. Revenant, il y a quelque temps, au genre où il avait débuté, M. Alfred Capus se plaçait avec *Robinson* à mi-côte du roman pur et simple et du roman à thèse. Ce dernier est exploité par une corporation d'écrivains honnêtes, sans plus, qui satisfont aisément aux préoccupations morales laïcisées d'un public nombreux. Dans un genre, qu'il faut condamner, parce qu'il n'est qu'une corruption sans franchise et fréquemment sans art véritable, du roman dramatique, des livres comme « *La Croisée des Chemins* » ou « *La Neige sur les Pas* » se distinguent par un ton moins fade, une vision plus nette, une vigueur plus grande, dans la conduite du récit et le développement de l'idée : moins compréhensif et moins savant que M. Paul Bourget, M. Henry Bordeaux apparaît aussi moins lourd et moins naïf, plus artiste peut-être, par son sens de la vie, que le

pédant mué d'apprenti dilettante en professeur de thérapeutique sociale.



Imaginer des mœurs, des actes, des gestes nouveaux, voire des formes de pensée et d'existence nouvelles, voilà qui constamment séduisit les romanciers. Le merveilleux scientifique, auquel une connaissance déjà assez avancée de l'Univers permet de s'abandonner, facilite aujourd'hui le développement de tels sujets. Moins nombreux en France qu'à l'étranger, les romans qui le cultivent y semblent moins puérils et plus riches de sens philosophique. Toute une partie de l'œuvre de J.-H. Rosny aîné des « *Xipehuz* » à la « *Mort de la Terre* » chante les possibilités physiques et mentales qui dorment au sein du Cosmos inépuisable, et que l'imagination visionnaire d'un artiste doublé d'un savant peut évoquer. Avec le « *Docteur Lerne, sous-Dieu* » et « *Le Voyage immobile* », M. Maurice Renard ouvre des perspectives nouvelles à la fantaisie scientifique.

Au lieu de rêver par delà l'observable ou d'anticiper sur l'avenir, le roman peut faire

revivre les spectacles et les mœurs du passé. Mais, depuis qu'un Henri de Réginer incline aux sujets contemporains et qu'un Paul Adam y est revenu, par la seule logique de sa pensée et de son œuvre, maintenant que la mort a glacé la main de Maurice Maindron, le genre historique ne connaît plus d'expressions vraiment littéraires, si l'on excepte les pages descriptives de tout premier ordre que contient le livre récent où M. Anatole France nous donna son avis sur la Révolution française « *Les Dieux ont soif* ». En Belgique, M. George Eekhoud, qui a fait ses preuves de romancier de synthèse, composait récemment avec « *Les Libertins d'Anvers* » une fresque historique, curieusement enluminée[1].

*
* *

On serait tenté d'indiquer ici d'autres noms et d'autres œuvres encore, de ne point taire par exemple l'importance et l'influence d'un Camille Mauclair, d'un Maurice Beaubourg,

1. « *Thomas d'Agnelet, gentilhomme de fortune* » publié après que ces lignes furent écrites nous permet d'attendre désormais de M. Farrère les réalisations les plus heureuses dans ce domaine.

le talent trop avare de Paul Léautaud, avec son roman unique et déjà ancien « *Le Petit ami* ». Mais l'objet de ce livre, tout contingent et limité, nous contraint d'attendre le développement ultérieur de ces grands talents. Parce que cet essai concerne le genre et la forme du roman proprement dit, il nous a fallu également passer sous silence, à notre vif regret, des œuvres de prose remarquables mais qui s'en écartent.

CONCLUSION

A la source de toute création littéraire, on sent palpiter une vision individuelle, originale et poétique, du monde. La littérature, avec ses genres, apparaît comme un effort en vue de fixer cette vision et de lui donner un corps : la poésie lyrique n'en retient, pour les traduire, que les éléments les plus subtils ; mais, il est des expressions plus terrestres du sentiment originaire et où la matérialisation s'accentue davantage. Ainsi, et en particulier, le roman, puisqu'il nous intéresse d'abord ici.

Les attitudes, qu'on a pu distinguer qui sont propres aux romanciers d'aujourd'hui, servent toutes, à des degrés divers, cet effort où il faut chercher la loi du genre. On conçoit donc qu'elles se compénètrent. De fait, au sein des trois catégories de romans, que nous avons analysées, il se produit une oscillation constante du subjectivisme à l'impersonnalité,

et les œuvres les plus caractéristiques, dans chacune d'elles, semblent précisément celles qui réussissent à concilier et à équilibrer harmonieusement l'élément personnel et l'élément objectif : cette harmonie, on l'a remarqué, est une grâce d'état et se réalise de façon spontanée dans certains romans lyriques féminins ; elle s'obtient à force d'art chez les Tharaud et dans l'œuvre de Gide, chez Rosny aîné, parce que le savant contient et dirige le poète, et réciproquement.

Si, malgré l'unité du genre en tant qu'effort littéraire, nous avons partagé ses représentants actuels entre trois attitudes maîtresses, ce n'était pas seulement que le besoin de clarté dans l'exposition nous en fît un devoir. Un rapport de succession logique unit les trois formes de roman distinguées dans cette étude, et dans l'ordre où elle les distingue : le lyrisme et la vision poétique des choses apparaissent bien au roman, de n'importe quelle sorte, ce que l'oxygène est aux poumons ; seulement, tandis que les romanciers de la première catégorie se satisfont de cette vision, après lui avoir donné un minimum de cohésion, les écrivains qui pratiquent les deux autres espèces, mettent, et toujours davantage, l'élément personnel au service d'inten-

tions différentes, ils creusent un lit toujours plus vaste à l'ardeur du sentiment individuel. En d'autres termes, du roman lyrique au roman dramatique et au roman de synthèse, on assiste à l'incorporation progressive de la vibration personnelle à la réalité objective.

Logique, ce rapport apparaît également chronologique : c'est un cycle que parcourt le genre aux diverses époques, depuis qu'il acquit véritablement droit de cité dans les lettres. Au début du XVII[e] siècle, des romans comme *L'Astrée* ou *Le Grand Cyrus* servent d'expression à la rêverie personnelle et à l'originalité du sentiment, que développent une société et des mœurs davantage policées : leurs personnages — et voilà qui apparaît conforme à la définition du roman lyrique — expriment la manière dont les auteurs sentent et jugent la réalité humaine et sociale ou l'idéalisent. Mais le théâtre intervient, qui apparaît à cette époque le régulateur harmonieux et sévère du lyrisme, le théâtre dont les périodes culminantes coïncident rarement avec de belles floraisons romanesques et dont le roman n'est peut-être que le substitut. Sous l'influence de la discipline théâtrale, le genre va d'ailleurs passer de la fantaisie personnelle

et débridée aux sobres proportions de la forme dramatique qu'inaugure *La Princesse de Clèves*. Lorsque au XVIIIe siècle, le théâtre abdiquant sa haute mission d'art, il prend le pas sur les autres genres, ce sera dans les limites de cette forme et avec les contraintes qu'elle impose à l'intuition et à l'analyse comme à l'observation : le roman par lettres, si fréquent, matérialise en quelque sorte ces contraintes. Soumises à une discipline, la réflexion psychologique et l'analyse s'aiguisent au lieu de se disperser : leurs progrès aboutissent vers l'aube du XIXe siècle à une explosion nouvelle de lyrisme subjectif, lyrisme plus vrai et plus profond que les rêveries galantes de Mlle de Scudéry. C'est une onde qu'il faudra canaliser et, à proportion de sa richesse et de sa puissance, dans une forme plus large que le roman dramatique de l'époque précédente : Stendhal, Balzac, Flaubert s'y emploient de 1800 à 1870. Les puissances de lyrisme et le sentiment original qui animaient les autobiographies romantiques, ils en font un usage social, soit qu'ils les appliquent à la peinture des milieux, pour fortifier l'analyse, soit en les reportant, comme l'auteur de *Madame Bovary*, sur le style, chair et sang de l'œuvre. De la sorte, cette seconde période

de belle floraison romanesque aboutit à créer un instrument plus riche et plus souple que la forme léguée par l'âge classique au XIXe siècle.

Aussi, lorsque la vision personnelle et poétique, anémiée en s'engourdissant toujours plus aux genres littéraires, s'affirme de nouveau vers 1890, cette renaissance peut-elle profiter au roman, qui inaugure alors le cycle contemporain dont nous avons enregistré la courbe. Lyrique, il s'alimente aux réalités sociales — ainsi *Les Oiseaux s'envolent et les fleurs tombent* — dramatique il imprègne l'analyse de vie concrète, ainsi l'*Immoraliste*. En outre, l'effort est dépassé des cycles précédents pour imposer à la poésie d'une intuition originale le vêtement riche mais lourd des images et des idées qui tissent le monde : la forme de Stendhal et de Balzac s'épanouit en roman de synthèse.

Depuis qu'il s'est affirmé véritablement comme genre distinct, le roman apparaît donc comme un agent de limitation, un moyen d'utiliser la puissance lyrique en la captant. Si, méconnaissant cette inéluctable mission, on ne veut y voir qu'une forme commode à déployer toutes les richesses d'un esprit dans l'ordre de l'intelligence et de l'émotion, il n'y a plus roman, mais ce que M. Thibaudet ap-

pelait très justement *somme* au cours d'une étude récente [1]. Or, si *Notre-Dame de Paris* et *Les Misérables* méritent évidemment cette appellation, la frontière apparaît souvent malaisée à tracer entre le roman lyrique et la somme. Le *Jean-Christophe* de Romain Rolland, par exemple, soulève le doute : son unité musicale en quelque sorte, lui vaut de rester le chef-d'œuvre d'une espèce de romans. Mais des livres comme *Le Jardin de Bérénice*, ou *Dieudonné Tête* de Pierre Jaudon, semblent plus suspects.

Qui dit limite sous-entend matière. On ne saurait nier que la forme dramatique et la forme synthétique marquent deux étapes successives du roman dans la voie d'une matérialisation croissante. Le genre s'enrichit, peut-être, mais il s'alourdit et la flamme y vacille. C'est la loi commune à toute intuition qui prend corps pour se perpétuer : on descend vers la matière, quand on passe de la poésie aux développements du roman lyrique, et la poésie, elle-même, empâte si l'on peut dire, les figures de rêve qui flottent sur les ondes musicales.

Un retour des esprits à l'idéalisme — et tout

1. *Nouvelle Revue française*, août 1912.

l'annonce aujourd'hui — pourrait entraîner l'éclipse momentanée des formes littéraires les plus lourdes et susciter au contraire la prédilection pour les expressions les plus dégagées de la matière. Le mouvement dans ce sens auquel on assista vers 1885 était voué à l'échec, parce qu'il ne s'enracinait point dans une volonté profonde des âmes. Il reprendrait avec plus de chances de succès, si la révolution technique empruntait l'ardeur d'une évolution spirituelle. Peut-être le roman de synthèse et le roman dramatique lui-même laisseraient-ils, alors, le champ libre à des « sommes », voire à des proses lyriques, comme en écrivirent Marcel Schwob, André Gide au début de sa carrière et plus récemment Paul Claudel, davantage encore dégagées de toute limite.

Cette évolution de la littérature d'imagination n'irait point, peut-être, sans conséquences inattendues. Plus une œuvre a de corps, d'existence matérielle, plus facilement elle exerce une influence sinon sur la vie profonde de l'âme, du moins sur nos manière quotidiennes de penser et d'agir. Brunetière appliquait à Balzac la réflexion suivante de Sainte-Beuve : « Le romancier commence... il touche le vif, il l'exagère un peu ; la société se pique d'hon-

neur et exécute, et c'est ainsi que ce qui avait pu paraître d'abord exagéré finit par n'être plus que vraisemblable. » En un temps qui ne produirait plus de romans, la littérature ne posséderait plus guère d'action sur la société.

A moins que... Nous avons vu aboutir au roman de synthèse l'effort du genre pour limiter la vision poétique et que sous ce dernier aspect le roman acquiérait une valeur tragique. Serait-ce qu'il s'apprête à passer la main, et le soin d'harmoniser au monde la puissance lyrique incomberait-il prochainement au théâtre? Cet « *autre théâtre* » que M. Francis de Miomandre révélait au grand public, dans un récent article — celui de Claudel, de Suarès, de Mauclair, de Paul Adam — rénove la scène, tout en renouant la grande tradition : recueillera-t-il la succession du roman... si elle s'ouvre ?

1912.

INDEX ALPHABÉTIQUE DES NOMS CITÉS

A

Adam (Paul), 13, 14, 61, 67, 96.
Allorge (Henri), 78.
Apollinaire (Guillaume) 71.
Annunzio (d'), 25.
Aumaître (Auguste), 25.

B

Balzac (Honoré), 10, 38, 47, 92, 93.
Barbey d'Aurevilly, 11.
Barrès (Maurice), 12, 26, 31.
Barrière (Marcel), 66.
Beaubourg (Maurice), 86.
Beauduin (Nicolas), 81.
Beaunier (André), 41.
Benda (Julien), 41.
Bergson (Henri), 31, 43.
Bernard (Tristan), 35, 78
Bertrand (Louis), 49, 55, 67.
Bidou (Henry), 39.
Binet-Valmer, 41.
Bloch (Jean-Richard), 68.
Bordeu (Charles de), 39.
Bordeaux (Henry), 84.
Bourgerel (Henry), 26.
Bourges (Elémir), 13, 31.
Bourget (Paul), 84.
Bovet, 44.
Boylesve (René), 77.
Brunetière (Ferdinand), 38.
Burnat-Provins (Marguerite), 24.

C

Canudo, 67.
Capus (Alfred), 84.

Carlyle, 28.
Chateâubriant (Alphonse de), 39.
Cladel (Léon), 58.
Claudel (Paul), 32, 95.
Colette Willy, 21, 22.
Combette (Bernard), 83.

D

Delarue-Mardrus (Lucie), 22, 23.
Diraison-Seylor (Olivier), 82.
Dumur (Louis), 82.
Duvernois (Henri), 78.

E

Eekhoud (Georges), 86.
Erlande (Albert), 30.

F

Farrère (Claude), 30, 53, 86.
Flaubert (Gustave), 9, 17, 47, 92.
Fons (Pierre), 69.
Forthuny (Pascal), 71.
France (Anatole), 35, 86.
Frapié (Léon), 78.

G

Géniaux (Charles), 53, 89.
Gide (André), 13, 39, 40, 90, 95.
Giraudoux (Jean), 30.
Goncourt (Edmond et Jules de), 11, 30.
Gourmont (Rémy de), 12, 30.
Guillaumin (Emile), 81.

H

Hamp (Pierre), 61.
Hermant (Abel), 76.
Hirsch (Charles-Henry) 78.
Hugo (Victor), 7.
Huysmans, 12.

J

Jammes (Francis), 13.
Jaudon, 27, 94.

K

Kipling (Rudyard), 36, 70.

L

Laclos (Choderlos de), 9.
Lafon (André), 25.
Laforgue (Jules), 28.
Larbaud (Valéry), 24.
Léautaud (Paul), 87.
Leblanc (Maurice), 35.
Leblond (Marius-Ary), 59, 60, 83.
Legrand-Chabrier, 80.
Lemonnier (Camille), 59, 82.
Leroux (Gaston), 35.
Loti (Pierre), 12, 31.

M

Machard (Alfred), 78.
Magali Boisnard), 83.
Maindron, 86.
Marinetti (F.-T.), 28.
Mauclair (Camille), 13, 86.
Max-Anély, 54.
Mercereau (Alexandre), 70.
Mérimée, 9.
Mille (Pierre), 44, 69.
Miomandre (Francis de) 30.
Mirtel (Héra), 23.
Moselly, 81.
Myriam-Harry, 31.

N

Nau (John-Antoine, 30.
Noailles (Comtesse de), 24.
Nolly (Emile), 82.

P

Charles-Louis Philippe, 13, 24.
Poe (Edgard), 70.

R

Rachilde, 23.
Ramuz (C.-F.), 82.
Randau (Robert), 27, 54, 83.
Régnier (Henri de), 25, 86.
Renard (Maurice), 85.
Rolland (Romain), 13, 28, 94.
Rosny aîné (J.-H.), 14, 36, 55, 69, 85.
Roupnel (Gaston), 81.
Rousseau (Jean-Jacques), 59.

S

Sainte-Beuve, 95.
Salmon (André), 80.
Schlumberger (Jean), 39.
Schwob (Marcel), 95.
Sormiou (Pierre), 41.
Stael (Mme de), 6.
Stendhal, 10, 92.
Süe (Eugène), 10.

T

Tharaud (Jérôme et
Thibaudet (A.), 93.
Jean), 37, 53, 90.
Tinan (Jean de), 13.

V

Valotton, 81.
Vigny (Alfred de), 9.
Villiers de l'Isle-Adam, 12, 28.
Voirol (Sébastien), 71.
Voisins (Gilbert de), 42.

Z

Zola (Emile), 11, 47, 58.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Introduction.	5
Chapitre premier. — Le roman lyrique. .	17
Chapitre deuxième. — Le roman dramatique.	33
Chapitre troisième. — Le roman de synthèse	46
Chapitre quatrième. — Quelques espèces et quelques œuvres	75
Conclusions.	89
Index alphabétique des noms cités . . .	98

MAYENNE, IMPRIMERIE CHARLES COLIN



a39003 002396892b

Les derniers états des Lettres et des Arts

Série de 9 volumes in-18 raisin à paraître en 1913 et 1914

LE ROMAN
Par JEAN MULLER

LA POÉSIE
Par FRANCIS CARCO

LE THÉATRE
Par CLAUDE R. MARX

LA CRITIQUE
Par ANDRÉ BILLY

LA PEINTURE
Par TRISTAN LECLÈRE

LA SCULPTURE
Par R. BERTRAND

L'ARCHITECTURE
Par PASCAL FORTHUNY

LES ARTS DÉCORATIFS
Par EMMANUEL DE THUBERT

LA MUSIQUE
Par JACQUES REBOUL